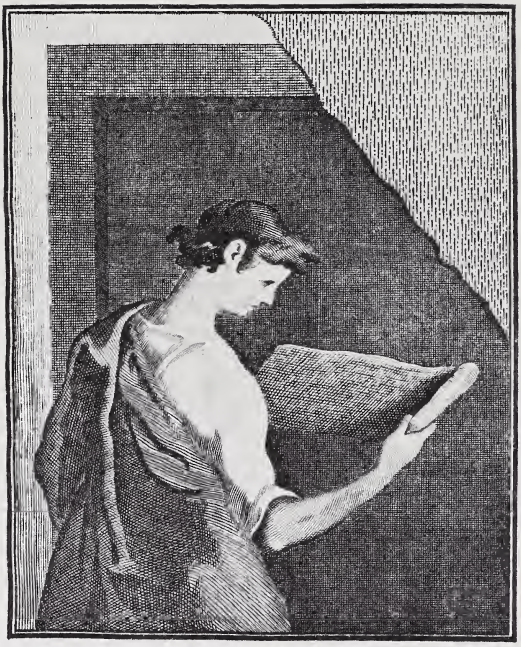


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/polykletundseine00mahl

POLYKLET UND SEINE SCHULE

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

ARTHUR MAHLER

MIT 51 ILLUSTRATIONEN

NE
101
M25

ATHEN UND LEIPZIG
UNIVERSITÄTSSTR. 12 SALOMONSTRASSE 16
W. BARTH
1902

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
LIBRARY

Vorrede.

„Wenn ein Autor Eulen nach Athen trägt, pflegt er gewöhnlich zu versichern, ein solcher Uhu wie der seine fehle noch gänzlich". — Mit dem Brustton der Überzeugung kann das jeder thun, der mit Fragen der Kunst, insbesondere der antiken, sich beschäftigt. Ist doch hier das individuelle Anschauen in erster Linie das führende Moment und leicht erscheint dem einen als zusammengehörige Gruppe, was dem anderen als durch Welten getrennt sich darstellt. — In den nachfolgenden Untersuchungen habe ich eine Gruppe zusammenzufassen versucht, die sich, wie ich glaube harmonisch in eine weit klaffende Lücke einfügt. Ich habe dabei nur eine Auswahl mir zugänglicher Monumente eingereiht, gewiss bergen die Museen auch in dieser Hinsicht noch eine reiche Fülle ungehobener Schätze.

Für freundliche Förderung durch Erteilung von Auskünften und durch Überlassung von Illustrationsvorlagen bin ich ausser Wilhelm Klein den Herren Arndt, Amelung, Jüthner, von Schneider, Herrmann, Inspektor Kühnert, dem Bruckmann'schen Verlage und hauptsächlich Ludwig Pollak zu besonderem Danke verpflichtet.

Prag im November 1901.

A. M.

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Figur 1. Münze von Messene. Nach Catalogue of Greek coins Pelop. pl. XXII, Nr. 6 13
Figur 2. Bronzestatue eines Ringkämpfers in Neapel. Nach Photographie 16
Figur 3. Bronzestatue eines Ringkämpfers in Neapel. Nach Photographie 17
Figur 4. Statuette eines Apoll im Museo Chiaramonti des Vatikan. Nach Journal d'Arch. numism. 1901, pl. 11 21
Figur 5. Statue des Doryphoros im Museum zu Neapel. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tf. 273 25
Figur 6. Bronzestatuette eines Hermes. Photogr. nach einem Gypsabguss der Prager Universitätssammlung 33
Figur 7. Relief aus Villa Albani. Nach Photographie 39
Figur 8. Pankopf. Nach Photographie 40
Figur 9. Kopf eines Jünglings im Berliner Museum. Nach Photographie 42
Figur 10. Westmacottscher Ephebe. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tf. 46 45
Figur 11. Kopf aus Rieti. Nach Ludwig Pollak verdankter Photographie 48
Figur 12. Reliefkopf aus der Sammlung Pollak. Nach Ludwig Pollak verdankter Photographie 53
Figur 13. Bronzestatuette eines Knaben. Nach „La collection Gréau" pl. XXXII 58
Figur 14. Hermeskopf im Louvre. Nach Photographie 60
Figur 15. Bronzestatuette eines Hermes im Wiener Hofmuseum. Nach Photographie 64
Figur 16. Bronzestatuette eines Epheben aus Pompei. Nach Mon. ant. Tv. XIX 66
Figur 17. Kopf der Bronzestatue aus Pompei. Nach Mon. ant. Tv. XXIII 67

Seite

Figur 18. Bronzestatuette eines Hermes im Wiener Hofmuseum. Nach Prof. v. Schneider verdankter Photographie 68
Figur 19. Athletenkopf der Sammlung Pollak. Nach Ludwig Pollak verdankter Photographie 69
Figur 20. Diadumenos aus Delos im Athener Nationalmuseum. Nach Fondation Piot tome III, pl. XIV 75
Figur 21. Statue einer verwundeten Amazone im Kapitolinischen Museum. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tf. 349 . . . 81
Figur 22. Kopf der Amazone in Wörlitz. Nach Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 389 86
Figur 23. Statue einer verwundeten Amazone im Berliner Museum. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tf. 348 88
Figur 24. Frauenkopf in Pisa. Nach Arndt-Amelung Evkf. Nr. 200 94
Figur 25. „Apollo"kopf im Louvre. Nach Journal d'Arch. numism. 1900, pl. H' 96
Figur 26. Kopf einer Göttin im Athener Nationalmuseum. Nach Photographie 98
Figur 27. Frauenkopf der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen. Nach „La Glyptothèque Ny-Carlsberg", pl. 29 104
Figur 28. Frauenkopf der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen. Nach „La Glyptothèque Ny-Carlsberg", pl. 30 105
Figur 29. Dionysos von Tivoli im Thermenmuseum in Rom. Nach Photographie 106
Figur 30. Dionysos aus Tivoli, Rückseite. Nach Photographie . 107
Figur 31. Bronzestatuette eines Apollo. Nach Photographie . . 111
Figur 32. Statue eines Hermaphroditen in Villa Albani. Nach Photographie 115
Figur 33. Frauenkopf aus Lerna. Nach Photographie 118
Figur 34. Statue einer Göttin in Villa Albani. Nach Photographie 120
Figur 35. Statue der Artemisia im britischen Museum. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tf. 242 121
Figur 36. Grabrelief der Demetria und Pamphile. Nach Conze, Attische Grabreliefs, Tf. 40 123
Figur 37. Weihrelief in Athen. Nach Photographie 125
Figur 38. Frauenkopf der Villa Ludovisi Nach Arndt-Amelung, Evkf. Nr. 248 127
Figur 39. Bronzekopf aus Cagli. Nach Illustr. Ital., 1901, Nr. 29 129
Figur 40. Bronzekopf aus Cagli. Nach Illustr. Ital., 1901, Nr. 29 129
Figur 41. Apollo in Jnce Blundell-Hall. Nach Arch. Z. 1875. Tf. 2 131
Figur 42. „Narkissos"statue im Louvre. Nach Fondation Piot I, Tf. 17 136

Seite

Figur 43. „Narkissos"kopf der Sammlung Pollak. Nach Ludwig Pollak verdankter Photographie 137
Figur 44. Hypnostatue in Boston. Nach dem Dresdner Albertinum verdankter Photographie 139
Figur 45. Hermes von Trözen im Nationalmuseum in Athen. Nach Photographie 141
Figur 46. Statue eines jugendlichen Herakles in Kopenhagen. Nach Photographie 143
Figur 47. Heraklesstatue des Museo Chiaramonti. Nach Photographie 145
Figur 48. Heraklestorso in Dresden. Nach dem Dresdener Albertinum verdankter Photographie 147
Figur 49. Statue eines Athleten in München. Nach Photographie 148
Figur 50. Statue des Hagias vom Weihgeschenk des Daochos. Nach Bulletin de correspondence Hellenique XII, pl. 11 . . 149
Figur 51. Bronzestatuette eines Athleten im Wiener Hofmuseum. Nach Prof. v. Schneider verdankter Photographie 154

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
I.	Äussere Verhältnisse	1
II.	Doryphoros	24
III.	Polykletische Knabengestalten	43
IV.	Diadumenos	72
V.	Amazone	79
VI.	Die Spätpolykletiker	99
	Museographisches Register	156

I.

Die moderne Naturforschung hat das Prinzip der Entwicklung als das erkenntnisfördernde Element in alle Wissensgebiete hineingetragen. — Wer die Rätsel des Seienden lösen will, muss das Werdende befragen, wo die schaffenden Kräfte wirken und die einzelnen Teile, noch nicht festgeschlossen, ihre Geheimnisse offenbaren. — Wo wir dem Wege der Entwicklung nicht nachzuwandeln vermögen, sei es dass die einzelnen Etappen unkenntlich oder überhaupt nicht mehr vorhanden sind, ist gemeinhin ein klares, volles Erkennen ausgeschlossen.

Auch die Kunst ist als etwas Gewordenes nur in ihrem Werden zu erfassen. Bei dem modernen Kunstwerk ist es die Individualität des Künstlers, welche sein Schaffen unserem Erkennen nähert im Verein mit den allen geläufigen äusseren Verhältnissen. — Auf dem Gebiet der Renaissance herrscht das gleiche Prinzip und wo es uns im Stiche lässt, stehen wir staunend vor grossartigen Rätseln. Die Fresken Massaccios in der Brancaccikapelle zu Florenz und der Brüder van Eyck Genter Altarwerk, sie bieten hierfür die beredtesten Beispiele.

Der antiken Kunst gegenüber versagt diese Art des Erkennens scheinbar vollständig. Die Gestalten der Künstler sind fast immer nur leblose Schatten für uns, die wenigen Fremdenführerlegenden, welche wir günstigen Falls besitzen,

bilden noch keine Individualität, die Originale ihrer Werke sind beinahe ausnahmslos verloren, nur geringe Kopien lassen als schwach verhallender Nachklang die einstige Herrlichkeit ahnen, und so selten wir die genaue Zeit eines Kunstwerkes anzugeben vermögen, noch seltener kennen wir sein Milieu. Dabei ist die Hoffnung, dass die Zukunft diese Lücken jemals ausfüllen könnte, so gut wie ausgeschlossen. Denn nichts ist charakteristischer für die Denkart der Antike als das vollständige Zurücktreten des Künstlers gegenüber dem Kunstwerk. — Auf dies allein konzentriert sich fast ausnahmslos das gesamte Interesse. — Seinen Schöpfer zog erst eine spätere gelehrte Richtung in den Kreis ihrer Betrachtung und da hauptsächlich zwecks der Klassifizierung und Einreihung in scheinbar nach Raum und Zeit scharf geschiedene Bestrebungen der Kunst.

Damit ist aber eigentlich auch schon der Weg gegeben, auf dem die antike Kunstforschung allein sich bewegen kann. — Wenn auch die Individualität des einzelnen Künstlers mit wenig Ausnahmen unserer Erkenntnis verschlossen bleibt — das Werden, Wachsen, Wechseln und Sterben einer Richtung — oder sagen wir Kunstschule, — dies vermögen wir zu verfolgen. Über einen längeren Zeitraum ausgedehnt, von vielen Persönlichkeiten getragen, ist die Kunstschule die Individualität der Antike, die bei der höchsten Vollendung der Kunst keinen Sinn für den Künstler hatte. — In der Kunstschule lässt sich die Entwickelung verfolgen, wenn auch selten mit Namen belegen und nur in ihr erkennen wir die Kunst als etwas organisch Werdendes, wie sie fremde Elemente in sich aufnimmt, sich umbildet, wie der Strom sich in mehrere Arme teilt und das Bild der Zeit und der Landschaft wiederspiegelt. — Also nicht das Suchen des Künstlernamens, sondern das Finden und Verfolgen der Kunstrichtung bedeutet den Weg, den die antike Kunstgeschichte infolge der fragmentarischen Überlieferung der monumentalen und Schriftquellen zu wandeln hat.

Das Leben der Kunstschule zeigt bei aller Übereinstimmung mit dem des Individuums doch auch grundlegende Unterschiede: die Prämissen ihres Entstehens, gebildet aus der Gesamtsumme der räumlichen und zeitlichen Bedingungen, drücken ihr für die ganze Lebensdauer ihr Siegel auf. — Mit der höchsten Blüte tritt sie in Erscheinung — denn nur der grosse Meister begründet eine Schule — und doch ist er wohl eigentlich derjenige, welcher die Summe des bereits Vorhandenen zusammenfassend, die Gesamtheit des Könnens so zu sagen in sich repräsentiert und mit seiner persönlichen Note zu einem Grossen, Neuen vereint. — Ihre Fortsetzung ist ein langsames Absterben — wir nennen es Epigonentum — oder das allmähliche Aufgeben des eigenen Charakters und das Ersetzen der ohne die Grösse des Begründers toten Elemente durch Fremdes. — Dieses Cirkulieren der künstlerischen Ideen bringt frisches Blut in den Organismus, der sich Stück für Stück ändert, und oft erinnert nur noch eine missverstandene Anekdote an diesen Werdegang. Das *πάντα ῥεῖ* des Heraklit, wo fände es einen schärferen Beleg als in der Entwickelung der Kunst. Das Gold, das der Meister gehoben und geprägt, es wandert von Hand zu Hand und eine jede hinterlässt, im Einzelnen vielleicht unmerklich — eine Spur, das ursprüngliche Bild verschwindet langsam, bis endlich ein neuer Grosser erscheint und das alte Gold umschmilzt und umprägt. — Aus altem entstanden ist es doch etwas neues. — Je mächtiger das künstlerische Leben pulsiert, desto kürzer sind die Intervalle, doch für den rückblickenden Beschauer verschwimmen die zeitlichen Distanzen und an den ragenden Gipfeln haftet sein Blick.

Mit Polyklet war die argivische Kunst eine gleichberechtigte, mitherrschende Macht geworden; was vor ihm liegt vermögen wir heute kaum zu ahnen. — An ihm bildeten sich Generationen, doch auch hemmend und drückend lag seine Grösse auf jenen, die ihm nachstrebten. Manch neuer Trieb setzte an dem Baume an, den er gepflanzt, doch keiner ver-

mochte den morsch gewordenen frisch zu belauben, zu beleben, bis er endlich stürzte und aus ihm ein neuer kräftiger Stamm erwuchs — Lysipp.

Dies ist der Entwicklungsgang, den wir verfolgen wollen, den Bindegliedern zwischen diesen beiden ragenden Säulen wollen wir nachgehen. Scheinbar durch eine ganze Welt von einander getrennt, stehen sie doch in genetischem Zusammenhang. Nur im Mythus springt Athena gewappnet aus dem Haupte ihres Vaters Zeus. Ein Jahrhundert trennt die Blüte dieser beiden grossen hellenischen Erzbildner, ein Jahrhundert solch einer Grösse und Bedeutung für die Kunst, wie die Menschheit vielleicht nur noch ein zweites sah, ein Zeitraum, an dessen Beginn Phidias steht, dessen Verlauf von Praxiteles und Skopas erfüllt wird. Sie alle prägten den Stempel ihrer überragenden Individualität wie allen folgenden Jahrhunderten so besonders auch ihrer Zeit auf, unter ihrem bezwingenden Einfluss steht die Masse jener Namenlosen, die man unter dem Sammelnamen der Spätpolykletiker zusammenfasst.

Für die Zeitbestimmung Polyklets kann wohl das Akmedatum des Plinius[1] mit Olymp. 90 rund 420 als richtig gelten. Es ist nach des Meisters gefeiertstem Werke, der Hera von Argos visiert. Im Jahre 423 war der berühmte Tempel durch die Unvorsichtigkeit einer Priesterin in Flammen aufgegangen;[2] grösser und herrlicher sollte sich an seiner Stelle das neue Nationalheiligtum[3] erheben und da ist es doch wohl selbstverständlich, dass die Ausführung des chryselephantinen Kultbildes[4] nur einem hochberühmten, auf der Höhe seines Könnens

[1] Plin. N. H. XXXIV 49 = Overbeck, Schriftquellen 930.

[2] Thukyd. IV 133, 2.

[3] Über die Ausgrabungen, die an seiner Stelle vorgenommen wurden: Charles Waldstein, Excavations at the Heraion of Argos 1892. Boston, New-York u. Chicago, Ginn & Co. und Papers of the American School of Classical studies at Athen im Americ. Journal of Archaeology in den Jahrg. 1892—1894.

[4] Die genaue Beschreibung Paus. II 17, 4 = Ov. Schq. 932. Über die argivischen, autonomen und Kaisermünzen mit der entsprechen-

stehendem Meister anvertraut wurde. Schon diese einfache Überlegung führt etwa auf das Jahr 470, als das wahrscheinliche Geburtsdatum des Künstlers, mit Einräumung einer Elastizitätsgrenze von etwa zehn Jahren nach oben und unten. Ein kunsthistorisches Kriterium dieses Ansatzes liefert der Vergleich des Herakopfes, wie er auf den prächtigen autonomen Münzen von Argos uns entgegentritt mit des Meisters übrigen Werken — einen sicheren Terminus ante quem die Olympionikenlisten des Papyrus Oxyrrhinchus und Roberts daran anschliessende überzeugende Deductionen.[1] Danach gehört der Pythokles nun sicher in den Kreis der Werke des älteren Polyklet. Der Sieg des Eleiers im Pentathlon fällt Olymp. 82. Da nun die dem gleichen Künstler angehörige Kyniskosbasis[2] „so ausgesprochen älteren Charakter trägt als die ursprüngliche Pythoklesinschrift“,[3] so erscheint, da der Sieg im *παίδων πύξ* Olymp. 81 an Alkainetos fiel, Olymp. 80 = 460 als das wahrscheinliche Siegesdatum des Mantineers Kyniskos und damit spätestens 477 als Geburtsjahr des Meisters, der sein Siegerbild fertigte.

Die (auf Xenokrates zurückgehende) Geschichte von der Amazonenkonkurrenz des Phidias und Polyklet ist für unsere Frage belanglos, denn wie Kekulé nachgewiesen hat, ist die ganze Anekdote historisch unglaubwürdig und ihr Wert besteht wohl nur darin, dass sie einen Niederschlag kunsthistorischer Thatsachen darstellt. Das vielumstrittene „quamquam diversis aetatibus geniti“, braucht sich übrigens ja gar nicht auf das Verhältnis Polyklets zu Phidias zu beziehen.

Derselbe Plinius jedoch, der uns Ol. 90 als Akmedatum

---

den Darstellung cf Collignon Hist. de la sculpt. Gr. p. 512 und zuletzt Waldstein im Journal of hell. studies XXI p. 30ff und pl. II, III.

[1] Robert, Die Ordnung der olympischen Spiele und die Sieger der 65.—83. Olympiade im 35. Band des Hermes p. 141 ff.

[2] Löwy, Insch. griechischer Künstler 50, Paus. VI 4, 11 = Overb. Schq. 948.

[3] Löwy, Insch. gr. K. 91, Paus. VI 7, 10 = Ov. Schq. 949.

unseres Meisters wie es scheint richtig überliefert hat, nennt ihn gleichzeitig[1] einen Schüler des grossen Erzgiessers Hagelaidas, eine Ehre, welche er mit Myron und Phidias teilt. — Für Phidias hat Klein[2] die Unrichtigkeit dieser Nachricht nachgewiesen, bei Polyklet hat Robert[3] gezeigt, dass nur unter einer fortlaufenden Reihe höchster Unwahrscheinlichkeiten „er als 16jähriger Ephebe gerade noch zur Not den Unterricht des 74jährigen Meisters hätte geniessen können". Vergegenwärtigen wir uns die sicheren Daten aus Hagelaidas künstlerischer Thätigkeit.[4] Ihr Beginn fällt spätestens um Olymp. 65 = 520 (Sieg des Anochos). Um Olymp. 66 = 516 gehört dann die Siegerstatue des Kleosthenes und vor Olymp. 68/2 = 507 die des Timasitheos. Ferner ist Hagelaidas der Arbeitsgenosse des Kanachos, dessen Wirken vor Olymp. 71.3 = 494 fällt. Danach muss man spätestens Olymp. 59 = 544 für sein Geburtsjahr ansehen. Da nun Polyklet rund Olymp. 75 = 480 geboren sein muss, Hagelaidas in diesem Zeitpunkt also mindestens 65 Jahre alt war, so ist es genau der Zeitraum einer Generation, der die Möglichkeit des Schulzusammenhanges unterbricht. Mit anderen Worten, damit des Plinius Bericht glaubwürdig erscheine, müsste Polyklet um etwa 30 Jahre älter oder Hagelaidas um 30 Jahre jünger sein. Nicht des letzteren Schüler konnte Polyklet sein, sondern gegebenenfalls seines Sohnes. Nun kennen wir aber einen solchen mit vieler Wahrscheinlichkeit in Argeiadas, einen der Künstler des praxitelischen Weihgeschenkes in Olympia.[5] Ist es nun nicht höchst glaubwürdig, dass sich unter dem „Ageladae dis-

[1] N. H. XXXIV 55 = Overb. Schq. 929. Über die drei Schüler des Hagelaidas cf. Klein, „Die Daedaliden" in den arch.-epigr. Mitteil. VII p. 64 ff.; Robert, Arch. Märchen, p. 92 ff.; Furtwängler, Meisterwerke, p. 380.

[2] a. a. O. p. 72 f.

[3] a. a. O. p. 98 f.

[4] Overb. Schq. 389—399.

[5] Löwy, I. g. K. 30.

cipulus“ ein „Argeiadae discipulus“ verbirgt? Und dabei braucht die Schuld für die unrichtige Überlieferung weder unsere Handschriften noch Plinius selbst zu treffen, sie kann bis auf die falsche Hagelaidas-Chronologie zurückgehen. Jedenfalls war der enge Zusammenhang der beiden Häupter der argivischen Erzgiesserschule noch vollständig lebendig und offenbar so stark, dass unter seinem Einfluss das dunkle Bindeglied, welches der Sohn darstellt, völlig verschwand.

Die untere Lebensgrenze Polyklets zu bestimmen fehlt jeder Anhaltspunkt, denn nur schwer wird man sich entschliessen anzunehmen, dass er als 75jähr. Greis den Auftrag von Amyklae angenommen habe, den Sieg von Aigospotamoi durch eine Aphrodite zu verherrlichen.[1] Will man nun nicht in dem von Pausanias erwähnten Werke ein solches von der Hand des jüngeren Polyklet sehen, wogegen allerdings auch gewichtige, weiterhin zu erörternde Gründe sprechen, so muss man annehmen, dass die Beziehung der beiden Dreifüsse von der Hand des Aristandros und Polyklet auf die Schlacht von 405 unrichtig sei. Gar zu kühn wird diese Annahme nicht erscheinen angesichts des Umstandes, dass die kurz vorher genannten Dreifüsse des Kalon und Gitiades ebenso evident unrichtig mit dem messenischen Krieg verbunden erscheinen. Und wie leicht liess auch die allgemeine Fassung der Aufschriften eine solch falsche Beziehung zu. Übrigens bietet das Werk des Aristandros selbst einen eklatanten Beweis dafür, wie die Angaben des Pausanias eigene Kombination des Periegeten sind: die *γυνὴ ἔχουσα λύραν* bezeichnet er als *Σπάρτη*, während es Alexandra war.[2] Lautete nun die Aufschrift etwa *Οἱ Ἀμυκλαῖοι ἀπ Ἀθηναίων δεκάταν — Π. ἐποίει Ἀργεῖος*, so war es ohne weiteres für den in chronologischen Fragen nicht gar zu ängstlichen Reiseschriftsteller, offenbar noch gestützt durch die Aussage der Bewohner, sicher, dass es sich nur um den Sieg 405 habe

[1] Pausan. III 18, 7 = Overb. Schq. 942.

[2] Cf. Löschke in den Ath. Mitt. III, 1878, p. 170.

handeln können. Und doch kann es sich dabei ebenso gut etwa um die Niederwerfung der die Peloponnes bedrohenden Koalition bei Mantinaia (Hochsommer 418) gehandelt haben, deren besondere Bedeutung Thukydides[1] ausdrücklich hervorhebt.

Ein dichtes Gestrüpp der scheinbar einander widersprechendsten Nachrichten verbirgt die Stellung des Meisters innerhalb seiner Sippe. Es ist Robert's ausserordentliches Verdienst, hier Wege gebahnt zu haben und seinen zuletzt gegebenen Ausführungen wäre nur wenig beizufügen. Die Kombination der Pausaniasstelle II 22. 7 mit der Olympia-Inschrift Löwy 86 lehrt, dass Polyklet Sohn des Patrokles und Bruder des Naukydes war. Dieser ist Lehrer des Alypos, der an dem grossen lakedoimonischen Weihgeschenk in Delphi 405 mitarbeitet, ausserdem ist er jetzt noch genau zeitlich fixiert, durch die Siegerstatue für Cheimon, dessen Sieg Olymp. 83 fällt, — es ist daher jeder Zweifel beseitigt, in ihm den Bruder des älteren Polyklet zu sehen. Dagegen scheint es bedenklich, diesen Lehrer des Alypos, der bereits 448 thätig ist, zu identifizieren mit dem Lehrer des jüngeren Polyklet, dessen einziges chronologisch sicheres Werk frühestens 368 fällt.[2] Die Thätigkeit von Lehrer und Schüler würde sich dann auf mindestens acht Jahrzehnte erstrecken, die des Naukydes allein, unter Berücksichtigung der Akropolis-Inschrift[3] auf mindestens fünf Jahrzehnte. Das ist eine so weit gesteckte Grenze, dass es sich vielleicht empfiehlt, einen zweiten Naukydes anzunehmen, was durch die Datierung des Plinius für einen Meister dieses Namens auf Olymp. 95 nur noch wahrscheinlicher wird. Denn der Bruder des älteren Polyklet, der die *Ἥρα παῖς* in Argos etwa Olymp. 90 fertigte, wäre sicher nach diesem Werke resp. nach seinem berühmten Bruder datiert worden. Dieser zweite Nau-

[1] V 73.

[2] Pausan. VIII 31, 4 = Overb. Schq. 1005.

[3] Löwy, I. g. K. 87.

kydes gehörte zweifellos auch zur Sippe Polyklets, er ist Lehrer des jüngeren Meisters dieses letzteren Namens und ihm gehörte die Akropolisbasis, während die Euklesbasis, deren Ansetzung zwischen 420/10 Robert wahrscheinlich macht, und die sicher erneut ist, dem älteren Naukydes gehören würde. Vielleicht ist in ihm der zweite Sohn des Polyklet zu sehen. Denn der ältere der beiden durch Platos Protagoras litterarisch überlieferten Söhne ist, wie Robert nun überzeugend nachgewiesen hat, im Patrokles zu finden, der am grossen lakedoimonischen Weihgeschenk mitarbeitet, und der nach dem Zeugnis der Inschrift Löwy 89 Sikyonier war. Sein Sohn ist dann Daidalos, der noch Olymp. 102 thätig ist, also genau gleichzeitig mit dem jüngeren Polyklet, und der sich ebenso wie sein Vater als Sikyonier bezeichnet.

Unter diesen Umständen scheint es bedenklich, die Meldung des Plinius: „Polyclitus Sicyonius“ kurzerhand deshalb als unrichtig zu verwerfen, weil die früheste der Inschriften, die des Pythokles, das argivische |– aufweist und in Polyklet einen gebürtigen Argiver zu sehen. Die Verwendung des argivischen Alphabets erklärt sich ganz befriedigend aus dem Schülerverhältnis und dem entsprechenden Aufenthalt zu Argos; Argiver wird Polyklet erst nach Olymp. 90 durch Verleihung des Ehrenbürgerrechtes zum Dank für die Hera. Sein jedenfalls lange vorher geborener Sohn Patrokles nennt sich ebenso wie dessen Descendenz auch weiterhin Sikyonier. Dagegen hätte des Polyklet zweiter Sohn, falls derselbe in dem *Ναυκύδης Ἀργεῖος* der Akropolis-Inschrift gesehen werden darf, die Bürgerschaft der zweiten Heimat seines Vaters angenommen. Und da der jüngere Polyklet gleichfalls Argiver und Schüler des Naukydes ist, so ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, in ersterem einen Sohn des letzteren und Enkel des älteren Polyklet zu sehen. Die Stammtafel würde daher, in Erweiterung der von Robert gegebenen, folgendermassen aufzustellen sein:

Patrokles Mothon

Polyklet von Sikyon Ehrenbürger von Argos, blüht Olymp. 90.	Naukydes arbeitet Olymp. 83 u. 90 Lehrer des Alypos.
Patrokles von Sikyon arbeitet um Olymp. 94.	Naukydes von Argos blüht Olymp. 95.
Daidalos von Sikyon arbeitet Olymp. 102.	Polyklet II von Argos arbeitet Olymp. 102.

Nach den Gründen zu fragen, welche es bewirkten, dass Patrokles Sikyonier blieb, während Naukydes Argiver wurde, dürfte ebenso müssig sein als es leicht wäre, solche anzuführen.

Ist es nun also möglich, Polyklets Stellung innerhalb der Familie mit ziemlicher Sicherheit zu fixieren, so hat eine andere Angabe über ihn bis jetzt hartnäckig einer jeden Deutung widerstanden. Pausanias nennt zwei Werke in Argos: *τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος.* Das Monstrum „*Μόθων*“ hat die verschiedensten Erklärungen erfahren. *Μεθωναῖος* wurde inschriftlich widerlegt; die Annahme, es sei dort *μαθετής* gestanden, zwingt uns zur Annahme, dass auch der Name des Lehrers ausgefallen sei. Urlichs vermutet in Mothon einen Adoptivvater des Naukydes, was Robert widerlegt, der darin etwa einen Korruptel von *ὁμότεχνος* oder *νεώτερος* vermutet. Aber vielleicht ist eine Änderung gar nicht notwendig und die Stelle sagt einfach der Vater des Naukydes war Mothone. Hesych bezeichnet als *μόθωνες* die *παρατρεφόμενοι παιδίσκοι* und Athenaeus II. 271 f., sagt über das ziemlich synonyme *μόθακες*: *οὐ μὴν Λακεδαιμόνιοι, μετέχουσι δὲ τῆς παιδείας πάσης.* Darnach wäre also Patrokles als Sikyonier in Sparta erzogen worden, und als er später in seine Heimat zurückkehrte, blieb ihm die Bezeichnung eines Halbspartaners. Die politischen Verhältnisse sind dieser Annahme ausserordentlich günstig, denn um die Wende des sechsten Jahrhunderts erscheint Sikyon als der treue Bundes-

genosse Spartas, das dessen König Kleomenes im argeischen Kriege mit Schiffen und Mannschaft ausgiebig unterstützt, und das diese Parteinahme mit der Zahlung von 100 Talenten büssen muss.[1]

Dem an antiken Nachrichten schier unerschöpflichen Boden Ägyptens verdanken wir die genaue Bestimmung der Chronologie unseres Meisters. Gebürtig wohl aus vornehmem sikyonischen Geschlechte umbrauste seine frühe Jugend der Jubel der glänzenden Siege über die Scharen des Xerxes. Herangebrochen war die Zeit, „die Hellas eine fast grenzenlose Verachtung des Auslandes einflöste und es mit dem unerschütterlichen Glauben an seine eigene Kraft erfüllte". Seine Entwickelung fällt in die glückliche Zeit der Pentekontaëtie, da es sich an die höchsten künstlerischen Aufgaben heranwagte und sie auch löste, vorbildlich für alle nachfolgenden Zeiten, die alle Blüten zur vollen Entfaltung brachte, doch auch den Gegensatz zwischen dorischer und attischer Art heranreifen liess, bis zum endlichen gewaltigen Zusammenstoss — in diesem kulturell so fruchtbaren, politisch so verderblichem Ringen ist Polyklet, vielleicht beeinflusst durch die Familientradition die nach Sparta hinweist, der typische, bewusste Vertreter der peloponnesischen Kunst, die vollberechtigt ihren Platz neben der attischen behauptet.

Nach jeder Richtung bedeutet der Einfall der Perser den mächtigsten Umschwung im Leben des vielindividuellen hellenischen Volkes. Die zierliche und gezierte Kunst der Tyrannenzeit, die nur noch als Vergangenheit existierte, war förmlich mit einem Schlage vernichtet, und die Koren zu vieltausendjährigem Schlafe in den Schutt der Akropolis gebettet. Die

[1] Herodot VI 92: *συναπέβησαν δὲ καὶ ἀπὸ Σικυωνίων νεῶν ἄνδρες τῇ αὐτῇ ταύτῃ ἐσβολῇ.*

Niederbrennung Athens, bestimmt Griechenland bis ins Herz zu treffen, ward zum glücklichen Ausgang neuer Entfaltung. Phönixgleich erhob sich die Stadt aus den Ruinen, neue Tempel mussten errichtet, die alten neu geschmückt werden. Vor allem aber harrte eine grosse Aufgabe der Lösung: eine neue Gruppe der Tyrannenmörder sollte an Stelle der von Xerxes geraubten, die ewige Dankbarkeit der Stadt gegen ihre Befreier beweisen und Kritios und Nesiotes schufen das Werk voll Bewegung und kühnem Linienzug, das in dem machtvoll vorgesetzten Fuss und dem zurückgeworfenen Leib die überquellende Kraft des Siegers verrät. So energisch aber auch das Werk konzipiert war, dessen kräftigen Linienfluss wir heute infolge der störenden Marmorstützen kaum mehr rein geniessen können, so grossartig auch der Fortschritt in der Behandlung und Absetzung der Muskeln, noch war das Alte nicht überwunden, noch hemmte die Tradition vielfach die freie neue Entwickelung.

Das Haar deckte kappenförmig den Schädel, in zierliche Löckchen gelegt scheinen die einzelnen Partien, dann wiederum erscheint es fadenförmig und tief eingesenkt. Die Zeit der Individualität war eben noch nicht gekommen, und langsam erst lernte der Meister die volle Herrschaft über sein Material ausnützen. Doch ist „langsam“ vielleicht ein Wort, das in der griechischen Kunst überhaupt keine Berechtigung hat. Auf den Raum weniger Quadratmeilen zusammengedrängt, entwickelt sie einen Individualismus, der seine Parallele nur in den zahlreichen Künstlerschulen Italiens im Trecento und frühen Quattrocento findet.

Bevor die Gruppe als Problem in den Bereich der bildenden Kunst getreten war, kennt diese nur zwei Aufgaben: die Darstellung des bewegten und die des ruhenden Körpers. Athen und Ägina repräsentieren, trotz ihrer tiefgehenden prinzipiellen Verschiedenheit, das Bestreben, das erste der beiden Probleme auszuschöpfen. „Ihre Werke, auch wenn sie in Marmor arbeiten, haben das Gleichgewicht gegossener Erzstatuen, sie

sind Meister im Finden und Lösen stets neuer statischer Aufgaben.“

Kühne Bewegung, vorgebeugte Leiber führten dazu, das Spiel der Muskeln zu beobachten. Darin lag noch das Hauptgewicht der Darstellung, der Ruf nach Beseelung des Bildwerkes war noch nicht erklungen, nur der Gott, der Heros und der Sieger in ihrer, dem Irdischen entrückten Sphäre, waren der Stoff des Bildners. Auf diesem Grunde ist in der Weiterentwickelung die Kunst Myrons erwachsen; die Tradition nennt ihn einen Schüler des Hagelaidas und die Beiordnung von Phidias und Polyklet spiegelt deutlich wieder, welch mächtigen Einfluss die Kunst von Argos auf die gesamte Plastik von Griechenland ausgeübt hat. Das reformatorische Wirken dieses Schulhauptes vermögen wir heute kaum mehr in den allgemeinsten Umrissen zu erkennen, seine Art, wie er selbst, sind noch immer blutlose Schatten, den einzigen gesicherten Anhaltspunkt bieten eine Anzahl Münzen mit Darstellungen seiner Werke. Aigion und Messene, welche sich

Figur 1. Münze von Messene.

des *Ζεῦς ὁ παῖς* und des *Ζεῦς Ἰθωμάτας* rühmten, bieten in halbverwischten Münzbildern wenigstens noch den Linienzug der beiden gefeierten Werke.[1] Der Gott ist in heftiger Bewegung dargestellt: mächtig ausschreitend ist das linke Bein,

[1] Catalogue of Greek coins Peloponnesus pl. IV 12, 14, XII 6, 7, 10, 11, 15 und Journal intern. d' archéol. numism. p. 302, Tf. 10, 14 (Svoronos). Cf. Collignon, Hist. de la sc. Gr. p. 318.

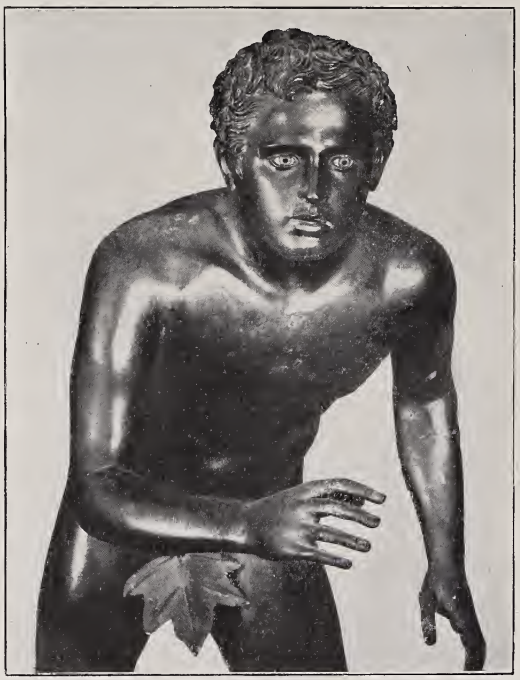
im Knie leicht gebogen vorgesetzt, während das rechte langgestreckt, nur mit der äussersten Zehenspitze den Boden berührt. Der Oberkörper ist etwas nach rückwärts gelehnt, der horizontal gehobene linke Arm trägt des Gottes heiligen Vogel, während in der Rechten sein Blitz droht. Es ist die gleiche Bewegtheit der Konturführung, welche die Tyrannenmörder zeigen, und die blosse Zusammenstellung genügt, um darzuthun, dass diesmal Attika bei Argos gelernt. Der Typus, den Hagelaidas mit diesen Gestalten geschaffen, er war von höchster Fruchtbarkeit. Bietet er doch den Ausgangspunkt für die Weiterentwickelung nach beiden Richtungen der oben angedeuteten Aufgaben. Lehnte der *Ζεὺς Ἰθωμάτας* seinen Oberkörper völlig nach rückwärts, so stünde der Marsyas des Myron vor uns.

Mit Myron beginnt die vernehmliche Sprache unserer statuarischen Überlieferung. Nach seinen gesicherten Werken könnte man ihn den Meister des Momentanen nennen. Die Zeit der Aktion ist auf den kleinsten Bruchteil zusammengedrängt, es ist der eine kurze Augenblick der Ruhe im Verlauf der Bewegung und hieraus resultiert jenes überquellende Leben, das doch durch die Darstellung nicht gehemmt ist, wie wir dies bei den Ägineten und Tyrannenmördern noch sehen. Diese sind mitten in der Aktion versteinert, Myron verlängert nur den einen wirklich vorhandenen Moment der Ruhe, und dies ist der ungeheure prinzipielle Fortschritt seiner Kunst. Diesem, man möchte fast sagen exakt plastischen Denken entspricht auch seine Formengebung. Da ist alles knapp und eng, die Muskeln setzen sich scharf gegeneinander ab und seinem Marsyas gegenüber fühlt man sich an den Verocchio gemachten Vorwurf erinnert, er habe Wesen geschaffen, denen die Haut abgezogen sei. Und noch eins zeichnet seine Werke vor der Vergangenheit nicht nur aus: seine Gestalten haben Gelenke. Die Bewegung, welche den ganzen Bau des Körpers durchzieht, manifestiert sich in allen Teilen in individueller Weise, da kreuzen und schneiden sich

die Richtungen, dabei ist die Komposition, ohne zu zerflattern, eng in sich geschlossen. Beim Marsyas ist die Hauptrichtung durch den scharf nach rückwärts geworfenen Rumpf gegeben, dagegen ist der Kopf energisch in genau entgegengesetzter Richtung gesetzt, und schon diese Kontrastwirkung bewirkt jenes Moment unmittelbarer Lebendigkeit, welches durch das im Knie scharf abgebogene linke Unterbein so sehr noch gesteigert wird. Am rechten Bein ist wiederum dies Fussgelenk in voller Aktion, den Fuss schief nach vorne streckend, so dass der Beschauer trotz der bedauernswerten Ergänzung die Fussspitze den Boden verlassen, den Körper nach rückwärts schnellen und in Angst sich zusammenkrümmen sieht. Wie hoch schon die Antike dieses Aus dem Leben-Greifen schätzte, beweist die klassische Schilderung des Diskobols durch einen ihrer feinsinnigsten Autoren, Lukian. Der moderne Beschauer, der doch meist nur auf die durch Restauration und Stütze arg entstellte vatikanische Figur angewiesen ist, vermag freilich kaum mehr die ganze Kraft des Werkes zu empfinden. Es ist, als habe sich der Meister in kühnen Wendungen gar nicht genug thun können, auch hier vibriert sprühendes Leben in allen Gelenken, alle Glieder sind elastisch gespannt, und auch hier sieht man schon wie der Körper im nächsten Moment mächtig nach rückwärts schnellt und der Diskos sausend dem Ziele zufliegt.

Es ist nur selbstverständlich, dass derart individuelle Werke nicht den Prüfstein vertragen, den wir an die anderen grossen Erzeugnisse der Antike gern anlegen: die Frage nach den Variationen. So ist es neben der rein künstlerischen That die Idee, welche ihre Lebenskraft ausströmt und förmlich immer stärker mit der Zunahme der zeitlichen Entfernung vom Meister. Und nur wenn wir uns diesen gewaltigen Schritt nach vorwärts vergegenwärtigen, gewinnt das harte, im Plinius niedergelegte Kunsturteil über den myronischen Kopftypus eine Berichtigung: „corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse.“ Der Kopf des Diskobols,

den zuletzt Studniczka [1] zum Gegenstand einer höchst exakten Untersuchung machte, rechtfertigt den Ausspruch insofern, als er in seiner absoluten Ruhe in scharfem Widerspruch zur sonstigen Aktion steht. Das lange Gesicht mit dem dünnen Haar ist der Kopf einer Statue auf einem lebenden Körper. Und auch der lateranensische Marsyas wirkt selbst in dem



Figur 2. Bronzestatue eines Ringkämpfers in Neapel.

weit besseren Baracco'schen Exemplar[2] eher wie eine Silenmaske, denn als ein lebendes Gebilde. Die am Körper geübte Art der scharfen Absätze wirkt hier krass, da auch die zur

[1] Festschrift für Otto Benndorf, p. 163 ff.

[2] Es sei gestattet, hier auf eine scharfe anatomische Feinheit hinzuweisen: der Nasenrücken zeigt zwischen den Augen ganz deutlich als Furche den äusserst seltenen Musculus pyramidalis. Er gilt ganz allgemein als Charakteristikon niederer Denkungsart.

Charakterisierung verwendeten Mittel weniger beobachtet als konstruiert sind, wie der weitgezogene Mund und der gesträubte Schnurrbart als, man möchte fast sagen, Symbole des Schreckens.

So bilden diese zwei Gestalten für uns den alleinigen Ausgangspunkt für die Erkenntnis des Meisters, da der gefeierte Ladas, der doch sicher in unserem Monumentenvorrat

Figur 3. Bronzestatue eines Ringkämpfers in Neapel.

vorhanden ist, sein Inkognito bisher noch nicht gelüftet hat. Nur als leise Vermutung möchten wir es aussprechen, dass uns dies Werk in leichter später Umbildung in dem nach links bewegten bronzenen Ringer der herculanensischen Villa im Museum von Neapel[1] erhalten ist. Die nächstliegende

[1] Comparetti u. de Petra XV, 3, Jahrb. d. Inst. 1895, S. 51 f. Brunn-Bruckmann, Denkm. gr. u. röm. Sk. Tf. 354.

Annahme, dass beide Werke in ihrem Original von einer Hand herstammten, widerlegt die tiefgehende prinzipielle Verschiedenheit im Kopftypus. Die nach rechts bewegte Gestalt zeigt einen etwas schwärmerischen, weichen Ausdruck in den Augen und um den Mund, jene weichen, flachen Übergänge von Wange und Kinn, welche gebieterisch in die nachpraxitelische Zeit und vielleicht ziemlich weit hinab uns weisen. Ganz anders bei jener anderen Figur. Ganz offenbar ist der Kopf aus einem Typus des 5. Jahrhunderts entwickelt, das Hinterhaupt fällt scharf, fast rechtwinklig ab, die Wangen zeigen eine magere Behandlung mit unvermittelten Übergängen, das hart markierte Kinn und die plötzlich aufsteigenden Kiefer kontrastieren gegen die zweite Gestalt nicht minder als die hohe ungegliederte Stirn. Im Auge liegt aber eine Lebendigkeit, in den hochgezogenen Lidern ein Hasten, ein starres Erfassen des erstrebten Zieles, das keine Kopistenhand zu verwischen mochte. Es genügt wohl, den Blick der beiden Kämpfer zu vergleichen, um zu erkennen, dass der eine wirklich kämpft und der andere mit dem schmachtenden Blick nur so thut. Und die etwas vorgeschobene Unterlippe, die, sich senkend die Mundspalte freigiebt, nimmt sie sich nicht aus wie eine Erläuterung zu jenem preisenden Epigramm:

ἄκροις ἐπὶ χείλεσιν ἄσθμα
ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

Eine gewichtige Instanz gegen die myronische Abstammung des Werkes scheint allerdings die Haarbehandlung zu bilden; mit dem was wir von dem Meister des Diskobols wissen, stimmt die volle massige Art des Haares bei der Neapler Figur mit ihrer detaillierten Behandlung und dem Realismus in der Wiedergabe der einzelnen Locken gar wenig überein. Aber erinnern wir uns dessen, dass der Meister von Eleutherä auch den Marsyas fertigte. Wie grundverschieden ist das Haar hier und beim Diskoswerfer gefasst. Hier eine volle reiche Masse, unregelmässig aus der Stirne aufstrebend mit etwas filzartigem Charakter und barbarischem Zuschnitt, der Bart gesträubt aus

dem Typus der Silenmasken entwickelt, und dort eine feine dünne Schichte, die überall die scharfkantigen Konturen mehr hebt als verdeckt, in den einzelnen Partien fast fadenförmig, nur schwach eingesenkt. Sehen wir daraus, und dies ist wohl das Wichtigste, dass die Art eines grossen Meisters nicht durch einen Wurf erschöpft ist, sondern dass individualisierendes Schaffen stets über Formenfülle und Typenreichtum verfügte. Damit soll nicht geleugnet werden, dass die Haarbehandlung des Neapler Ringers in der Art, wie er sich uns präsentiert, gebieterisch in eine späte Zeit weist. Aber die ihr zu Grunde liegende frühe Art werden wir auch in dieser späten Ummodelung wohl ohne allzuviel Schwierigkeit nachzuweisen vermögen. Erinnern wir uns nur an den Kopf von Perinth im Dresdener Albertinum[1], mit seiner kompendiösen Behandlung des Details und dem Versuch den Haarcharakter aus dem Material herauszuarbeiten und wie eigentlich nur ein Schritt zur Erreichung des Zieles zu machen wäre, nämlich die individuell gearbeitete Locke auch von ihrer Grundlage frei zu machen. Denken wir uns diesen Schritt gethan, dann ist aber auch bereits der reine Stilcharakter des vierten Jahrhunderts, das Haar des Neapler Ringers gefunden.

So sehen wir denn durch Myron das eine und scheinbar schwierigere Problem der Plastik gelöst: die Bewegung wahr wiederzugeben. In unzähligen Abstufungen nach unten wiederholt sie sich, bis erst im vierten Jahrhundert Leochares mit seinem adlerentführten Ganymed die Grenzen der Bildhauerei noch weiter hinausschiebt, bis in Regionen, wo er als einsames Gestirn wandern muss.

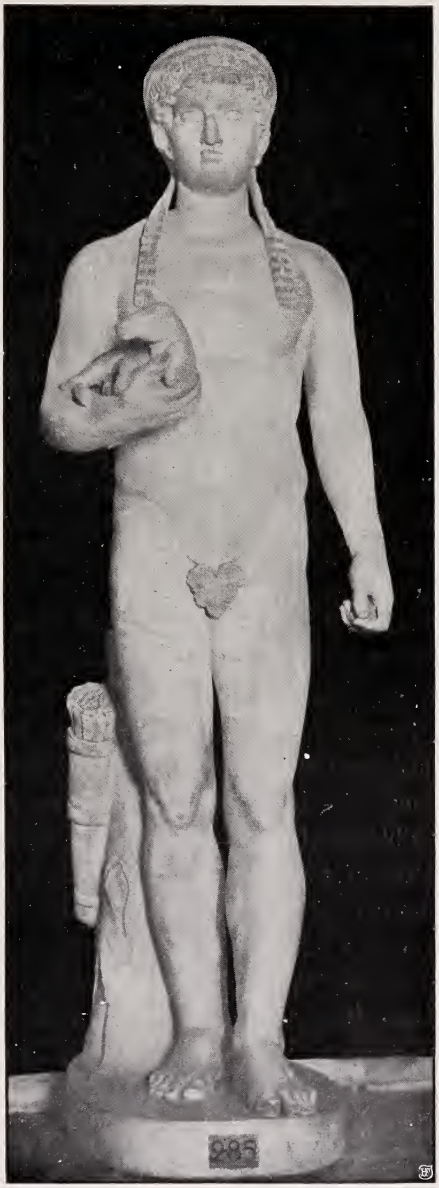
Und nun das zweite Problem, vielleicht das frühere, jenes des ruhenden Körpers. Es ist wohl so alt als wie die Plastik überhaupt, und die ältesten Versuche mussten misslingen, weil sie die Ausdrucksform für etwas im Leben

[1] Cf. P. Herrmann, Atth. Mitt. 1891 p. 313 ff. und Furtwängler, Meisterwerke p. 345.

nie vorhandenes suchten: die absolute Ruhe. Erst die Erkenntnis, dass die Ruhe als Dauerzustand einer Aktion darstellbar sei, befruchtete diese Bestrebungen und verlieh ihnen Leben. Seitdem der sagenhafte Urahn aller Bildhauer, wohl unter ägyptischem Einfluss, seine Gestalten geschaffen hatte, welche auf die Phantasie der Mitwelt so nachhaltig wirkten, bis tief hinein ins sechste Jahrhundert, waren die Fortschritte zur Lösung dieser zweiten grossen Aufgabe der Plastik nicht tiefgreifend prinzipieller Natur, sondern lagen mehr nach der technischen Seite. Denn noch immer standen beide Fusssohlen fest und voreinandergesetzt auf dem Boden, der Körper war steif aufgerichtet, wenn man auch schon wagte die Arme vom Leibe zu lösen und die gröbsten anatomischen Fehler, wie die überstarke Einschnürung der Hüfte zu vermeiden verstand. Kanachos[1], der grosse, wohl auch ältere Zeitgenosse des Hagelaidas, sein sikyonischer Gegenpol, bezeichnet den Höhepunkt dieser Entwickelung. Im Vergleich zu des letzteren neue Bahnen eröffnendem Schaffen repräsentiert er das konservative Element, das Streben der höchsten Ausgestaltung des bereits Vorhandenen, soweit er nach dem auf ihn bezogenen Werken beurteilt werden kann. Es sind dies sämtlich Nachbildungen seines Apollo Philesios im Didymaion zu Milet[2]. Künstlerisch am höchsten steht die Bronzestatuette des Apollon aus Piombino im Louvre, eine Schöpfung voll bewunderungswürdiger Feinheit, die in ihrer unmittelbaren Frische wie ein Original anmutet und sich daher von dem Vorbild, betreffs stilistischer Einzelheiten, am weitesten entfernen dürfte. Weit näher stehend ist diesem wohl die Payne-Knight-Bronze des britischen Museums, die in ihrer nahen Übereinstimmung mit den milesischen Münzen, in dem regelmässigen Löckchenhaar, der geometrisch umrissenen Pubes, den überscharf gezeichneten Muskeln

[1] Brunn, Gesch. d. gr. Künstler p. 74 ff. Cf. Collignon, Hist. de la sc. Gr. p. 308 ff.

[2] Cf. Der Didymaeische Apollo des Kanachos im Journal d'Archéol. numismat. 1901, p. 115 ff., pl. 11, 12.



Figur 4. Statuette eines Apoll im Museo Chiaramonti des Vatikan.

Zug um Zug den Archaismus des Meisters aufweist. Als Ausgangspunkt beachtenswert ist dann noch die Marmorstatuette des Museo Chiaramonti, als Arbeit zwar geringwertig aber lehrreich weil sie in Verbindung mit der dunklen Beschreibung des Plinius und den milesischen Prägungen erkennen lässt, mit welchem Mechanismus Kanachos sein Werk ausstattete um auf das Gemüt und die Phantasie des frommen Beschauers zu wirken. Durch einen Zug an einer verborgenen Schnur richtete sich ein Hirschkalb auf dem Arme des Gottes auf, dadurch bei dem naiven Betrachter die Täuschung des Belebtseins erweckend. Mit Kanachos hat die archaische Kunst ihren Gipfelpunkt erreicht, mit Hagelaidas setzt eine neue Richtung ein: er ist die Prämisse für die Meister der Tyrannenmörder, er ist der geistige Ahn des Myron, doch gleicherweise, wie noch gezeigt werden soll, für alle, die über Kanachos hinaus das Problem der Darstellung des ruhenden Körpers in der Plastik verfolgten — also auch für Polyklet.

Und dessen Verhältnis zu Phidias? Noch immer ist der berühmteste attische Meister für uns als Individualität nicht fassbar, die einzelnen Elemente, die zu dem Aufbau seiner künstlerischen Person zusammengetragen werden, wollen sich nicht zur organischen Einheit fügen. „Encheiresin naturae nennt's die Chemie" — die fehlt. Aber einen Zusammenhang zwischen der Phidiasschule und Polyklet können wir doch schlagend aufdecken, an den Parthenongiebeln und vielleicht, dass von hier aus einmal die klarere Erkenntnis ausgeht. Diese Verbindung, a priori schon wahrscheinlich, durch die Monumente erwiesen, erhält ihre volle charakteristische Beleuchtung noch durch jenes interessante Zwiegespräch bei Xenophon[1] zwischen „Kleiton" und Sokrates, das „als Verkehr von Macht zu Macht" uns den grossen Sikyonier in nun glücklich gelüfteten Inkognito[2] nun auch persönlich nahe rückt.

---

[1] Memorab. III 10,6 = Overb. Schq. 927.

[2] Klein, Praxiteles, p. 32.

Doch versuchen wir es den Strom auch weiter zu verfolgen, dorthin, wo er fremde Zuflüsse in sich aufnimmt, wo sich der Charakter seiner Landschaft ändert, er sich in zahlreiche Arme spaltet. Die einen ohne genügende Speisung versumpfen, die anderen entfernen sich so weit voneinander, dass man gar nicht mehr an ihren gemeinsamen Ursprung glauben möchte. Die polykletische Kunst aus der Vereinigung zweier Elemente erwachsen, hatte als originale Zuthat einen, man möchte fast sagen, spekulativ-theoretischen Beisatz. Selbst ihr grosser Gründer kam darüber nicht immer ganz hinaus und da kann es nicht Wunder nehmen, dass die Polykletiker strenger Observanz gar bald in der Theorie erstickten, dass sie Werke erdachten und nicht erfanden. Bei ihnen wäre wohl auch die grosse künstlerische That unfruchtbar geblieben, aber noch war die griechische Kunst der lebensquellende Baum, der immer und immer neue, ungeahnte Zauberblüten trug in solcher Fülle, dass sie sich für uns in perspektivischer Fernsicht fast ineinander schieben. Praxiteles, Skopas erstanden und wirkten belebend auf den träg gewordenen Strom argivischer Kunst. Und so finden wir denn unter den Spätpolykletikern Meister, die eine Kontamination ihrer Schulweisheit mit den modernen Ideen versuchen, was denn wohl nicht immer gelang und oft zu unverständlichen Zwitterbildungen führte. Fast möchte man glauben, dass das Gesetz von der Unfruchtbarkeit der Bastarde auch für sie gelte. Mag aber die Kunst dieser meist Namenlosen keine hohe gewesen sein, sie repräsentieren uns die Kontinuität der Entwickelung. Und diese Entwickelung führt dann über den jüngeren Polyklet[1] zu Lysipp. Vereinzelte Monumente die gleich Leitfossilien den weiten und dunklen Weg markieren, lassen den Werdegang mehr als ahnen und zeigen, dass die griechische, sowie wohl überhaupt jede lebensfähige Kunst, sich nicht stufenförmig entwickelte, sondern als immer mächtiger

[1] Über das Verhältnis des jüngeren Polyklet zu Lysipp cf. Klein, in den Arch. epigr. Mitteil. VII, p. 82 f.

werdender Strom dahinbrauste. Die Überlieferung beleuchtet ja meist nur einzelne Wellen, dichtes Gebüsch von falschen Anekdoten entzieht uns oft völlig sein Bild, doch darum stand er nicht still und seine befruchtenden Wässer rauschen noch heute weiter.

II.

Es ist ein tief im Denken des Menschen begründeter Zug, das Verlangen Wesen und Charakteristik auf den möglichst kurzen Ausdruck zu bringen, welches Streben einerseits zur mathematischen Formel, andererseits zum Merkreim führt. Dieser letzteren Kategorie nun nähert sich Plinius ganz bedenklich, wenn er die Eigenheit der einzelnen Meister charakterisiert, und so von Meister Polyklet sagt: „ejus est, ut signa uno crure insisterent", und es kann uns eigentlich gar nicht Wunder nehmen, wenn ein Kommentator aus dem vorigen Jahrhundert die Stelle ganz naiv dahin erklärt: er machte wohl mechanische Figuren, die sich dadurch auszeichneten, dass sie, ähnlich wie bei dem „Hahnenkampfspiel", sich auf ein Bein aufstellten und das andere in die Höhe zogen. Erst 1865 gelang es Friederichs, dem unsere Wissenschaft so viel grundlegende Erkenntnisse dankt, die Eigenart des argivischen Meisters aufzudecken und in der Neapeler Statue den Doryphoros Polyklets nachzuweisen. Und vom Doryphoros muss auch heute noch jede systematische Betrachtung polykletischen Schaffens ausgehen. Wenn der moderne Kunsthistoriker meist in der glücklichen Lage ist, in der chronologischen Reihenfolge der Werke zugleich auch des Meisters Entwickelungsgang zu besitzen, mag derselbe auch eine noch so gewundene Linie darstellen, so sind in der Kunst der Antike bestenfalls nur Fixpunkte vorhanden, von denen aus es gilt zu konstruieren, nach vorn und rückwärts den Anschluss zu suchen, zum Herstellen der Kontinuität.

Fig. 5. Statue des Doryphoros im Museum zu Neapel.

Für Polyklet ist dieser Fixpunkt der Doryphoros, er repräsentiert sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, durch ihn bleibt er der Zeitgenosse aller späteren Geschlechter. Seit Friederichs' Tagen ist die Replikenreihe dieser Gestalt zu einer der grössten überhaupt angewachsen und fast jedes Jahr legt durch neu auftauchende Exemplare beredtes Zeugnis ab für die Wertschätzung, welche diese Athletengestalt κατ' ἐξοχήν genoss. Die zuletzt von Furtwängler zusammengestellte Liste vermag nun nicht unbeträchtlich vermehrt zu werden, weshalb wir dieselbe neuerlich hierher setzen,[1] wobei jedoch die Auf-

[1] I. Ganze Gestalt:

1. Neapel, Museo nationale abgeb. Museo Borb. VIII 42. Clarac 523. 3. R. Der Kopf sitzt ungebrochen auf.
2. Florenz, Uffizien Nr. 42. Dütschke III, 68. Amelung Führer 22. Clarac 520. 7. R.
3. Rom, Villa Medici, Michaëlis ann. 1878. p. 8. Matz-Duhn 1035.
4. Rom, Vatikan Braccio nuovo Nr. 126. Michaëlis ann. 1878. p. 5. Friederich-Wolters 503 ff. Helbig Führer I² Nr. 59. Clarac 526. 7. R. Reinach II 545. 10. Kopf sitzt ungebrochen auf.
5. Florenz, Uffizien Nr. 75. Dütschke III 81. Amelung Führer 30. Monum. d. Ist. X Tv. L. Clarac 522. 1. R. Fast intakt. „Reich an willkürlichen Änderungen des Kopisten im Detail."
6. Cassel, Visconti op. var. IV. 390 no 204b. — Mich. a. a. O. — Der Kopf von einer anderen Replik.

II. Torsi:

7. Florenz, Uffizien 307. Dütschke II 35. Arndt Amelung Evk. 94, 95. Furtw. Meisterwerke 421, Anm. 2. Amelung Führer 149. Basalttorso von hervorragender Schönheit.
8. Wien, Hofmuseum abgeb. R. v. Schneider, die Erzstatute vom Helenenberge 16, 17. Vorzügliche Arbeit. Furtw. M. W. 421, Anm. 1.
9. Olympia. Gefunden in der Altis. Abgeb. Olympia Tf. LXII 1, Textb. p. 250 f. Gute Arbeit. Furtwängler M. W. p. 420.
10. Rom, Vatican, Gall. Chiaramonti Nr. 293. Furtwängler M. W. p. 421, Anm. 1.
11. Rom, Pal. Massimi alle Colonne, Matz-Duhn 1003. Furtwängler ebenda.
12. Rom, Pal. Massimi alle Colonne Matz-Duhn 1002. Furtwängler ebenda.

nahme einzelner neuer Stücke gerechtfertigt werden soll. Dies gilt vor allem von jenen Exemplaren, die, mit einer Wollbinde

---

13. Rom, Pal. Giustiniani falsch ergänzt, bei Matz-Duhn nicht nachzuweisen, Furtwängler ebenda.
14. Rom, Pal. Giustiniani.
15. Rom, Pal. Mattei, Matz-Duhn 405, Clarac 558. 7. R. Als Cäsar ergänzt.
16. Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti 484. Furtwängler ebenda. Statuettentorso.
17. Berlin, Sammlung Pourtalès. — Friederichs-Wolters Gypsabg. 507. Furtwängler M. W. 420, Anm. 3.

III. Köpfe:

18. Cassel, Der Replik Nr. 6 aufgesetzt.
19. Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti 450. Bull. 1864, p. 30.
20. Rom, Vatikan, Fremdeneingangshalle.
21. Rom, Pal. Valentini. Matz-Duhn 1003.
22. Rom, Mus. Torlonia 469.
23. Rom, Coll. Baracco.
24. Florenz, Pal. Pitti. Dütschke II 12. Arndt-Amelung Evk Nr. 211.
25. Rom, Villa Mattei. Matz-Duhn 1668. Arndt-Amelung Evk 116/7.
26. Florenz, Uffizien ohne Nummer.
27. Cavaceppi Raccolta II 2.
28. Notizie dei scavi 1879. I 1.
29. Petersburg, Ermitage Guédéonow Nr. 75.

Nr. 19 bis 29 angeführt bei Furtwängler M. W. 421, Anm. 4 und 422.

30. Rom, Pal. Odescalchi. Matz-Duhn 1000.
31. Smyrna, Abguss in der Prager Universitätssammlung. Gute Arbeit.
32. Florenz, Pal. Riccardi. Dütschke 160. Arndt-Amelung Evk 305.
33. Rom, Thermenmuseum. Stark bestossen.
34. Boston, Museum of fine arts Annual reports 1898. Arch. Anzeiger 1899. p. 135.
35. Berlin, Ant. Bildw. 475.
36. Florenz, „Athlet Bardini“. Festschrift f. Benndorf. p. 117, Tf. 5. Jahreshefte II, p. 192 (Studniczka).

IV. Bronze:

37. Büste des Apollonios in Neapel. Friederichs-Wolters 505. Furtwängler M. W. 421.

im Haar, durch den genannten Gelehrten als Herakles des Polyklet erklärt wurden. Unter ihnen finden sich die deutlichsten Beispiele, wie weit sich durch flaue geistlose Arbeit die Kopie vom Original entfernen kann. Es ist doch wohl selbstverständlich, dass die gefeiertste Athletengestalt, das Muster gleichsam für alle späteren Bildungen, die Räume der Palästren schmückte und wenn man aus irgend einem Grunde auf die ganze Gestalt verzichten musste, sich mit einer Herme begnügte. Die Hinzufügung der dicken Wollbinde im Haar ist ein so rein äusserliches, sich aus den Umständen von selbst erklärendes Merkmal, dass wir dem gefeierten Meister, mögen wir seine Erfindungskraft noch so niedrig anschlagen, entschieden bitteres Unrecht thun, wenn wir glauben, er habe darin die Charakteristik eines Herakles gefunden. Übrigens brauchen wir nur einen vergleichenden Blick auf die gesichert polykletischen Gestalten zu werfen um zu erkennen, dass der grosse Erzbildner über einen genügenden Typenschatz verfügte, um nicht bei sich selbst solche Anleihen machen zu müssen. Doryphoros und Diadumenos zeigen zwar geschwisterliche Züge, sind aber nicht Zwillinge. Das Exemplar des Pal. Mattei hat der Restaurator durch Aufsetzen eines unbärtigen römischen Porträtkopfes zu einem „Cäsar“ gemacht, in dessen Linke er eine Kugel legte, während die Rechte nach abwärts gestreckt ist. Die vollkommen polykletische Ponderation erhellt bereits aus der Umrisszeichnung bei Clarac-Reinach: Rechtes Standbein, das linke fast im Zehenstand nach rückwärts gestellt, die rechte Hüfte ist kräftig ausgeladen, was wir als Charakteristik polykletischer Art erkennen werden. Die rechte Schulter beweist deutlich, dass der Arm nach abwärts ging, dass ihn aber der Ergänzer unrichtig etwas ausstreckte. Der ganze

V. Hermen:
38—44. Bei Furtwängler als „Herakles“ zusammengestellt. M. W., p. 429, Anm. 1.

VI. Gemme:
Berlin, Geschnittene Steine. Nr. 2488.

kräftig gebaute Körper zeigt klar die polykletische — man möchte fast sagen Manier — scharfer Konturierung und die für diese Gestalt so bezeichnende leichte Senkung der Schulter an der Standbeinseite. Zur Gewissheit erhoben wird jedoch die Zuteilung durch den bis zum Ellbogen erhaltenen linken Arm, der in vollständiger Übereinstimmung mit dem Doryphoros etwas nach hinten geschoben erscheint. Die Zugehörigkeit des Kopfes des „Athleten Bardini" in die Replikenreihe des Doryphoros hat Studniczka nachgewiesen.

Wäre uns der Ruhm, den der Speerträger Polyklets genoss, nicht schon durch die Autoren der Antike überliefert, diese stattliche Replikenreihe allein würde ihn ganz deutlich künden. Ein kräftiger Jüngling von vollkommenem, vielleicht sogar allzugrossem Ebenmass der Formen — ἔμμετρος ἀκριβῶς[1] — steht vor uns. Er steht in Ruhe — und ist weder im Schreiten begriffen, noch hält er inne im Schritt[2] — und diese Art des Stehens ist das charakteristische Merkmal polykletischer Gestalten. Das mächtige Ausladen der rechten Hüfte beweist deutlich, dass das rechte Bein das allein tragende ist, während das linke mit gehobener Ferse nur das Gleichgewicht erhält — eine Stellung in welche man beim Schreiten nie gelangen kann. Es ist die absolute Ruhe, die ihren Ausdruck sich von der Bewegung leiht — nennen wir es kurz die bewegte Ruhe. Um diesem Umstande entspricht es auch, dass der Körper in voller Vorderansicht dem Beschauer zugewendet ist. Wäre auch nur die geringste Schrittbewegung in der Darstellung, so müsste die eine Schulter nach vorn gedreht sein, die andere ebenso stark zurückweichen.

Aus dieser Idee der absoluten Ruhe ist nun das Werk erwachsen, sie beherrscht die ganze Konzeption. Doch weit entfernt daran starr zu sein, wie die archaischen Meister

[1] Lucian de Saltat. 75.

[2] Diese unrichtige Vorstellung, welche dazu verführt, unserem Meister Unrecht zu thun, findet sich durchgehends, so z. B. Michaëlis, Ann. 1878. p. 28 und Furtwängler, M. W. p. 444.

das Problem auffassten, resultiert sie vielmehr aus einem Gegenstreben der Bewegung und der Künstler kann auch sein ganzes technisches Vermögen im Muskelspiel entwickeln. Schlaffe und gespannte wechseln mit einander, die ganze Bauchpartie ist reich gegliedert, die Inguinalfalte ebenso wie der Rippenbogen weit über die Natur hinaus betont. Es soll eben die absolut vollendete Entwickelung des jugendlich männlichen Körpers dargestellt werden, nicht ein bestimmter Körper und aus dieser Absicht, die an die Theorien der Franzosen in der Malerei des 17. Jahrhunderts erinnert, resultiert das Unpersönliche des Eindruckes. Bei diesem Streben ist denn auch manch ein Ding wider die Anatomie geraten, wie der merkwürdige Wulst über der Patella, welcher als Erbstück aus der archaischen Kunst, in der Natur äusserst selten und da nur an sogenannte Muskelmenschen sich findend, in seiner ganzen Schärfe förmlich als Signatur polykletischer Werke erscheint.

So steht denn der Doryphoros als vollständig durchdachtes und gewolltes Werk vor uns. Angestrebt war in ihm das Vorbild für alle weiteren Athletenbildungen zu schaffen, er sollte die Elemente jeder weiteren Konzeption bereits in sich bergen. Diesen theoretischen Erwägungen entsprechend findet sich ein strenger Chiasmus durchgeführt: dem tragenden rechten Bein entspricht der mit dem Speer bewehrte linke Arm, während sich dem entlasteten linken Bein der schlaff herabhängende rechte Arm vereint. Doch ist in Thatsache diese Abwechselung nicht vorhanden, es ist ein Chiasmus des Gedankens, bei dem die Linie zu kurz kommt. Die ganze rechte Hälfte strebt gleichmässig in parallelen Linien nach abwärts, während auf der linken Seite die im Winkel sich schneidenden sich häufen. Doch würden wir unseren Meister Unrecht thun, wollten wir gerade in diesem Werke ihn mit den attischen Meistern der Linie vergleichen, denn hier wollte er den ihn beherrschenden kunsttheoretischen Zug völlig verkörpern, was im Doryphoros vor uns steht ist eine Konstruk-

tion — ist der Kanon. Es ist aber auch ein Bekenntnis zugleich des eigenen Schönheitsideales und als solches das Produkt einer langen persönlichen Entwickelung. Würde also diese Gestalt bei rein historischer und chronologischer Betrachtung eigentlich viel später ihren Platz haben, so müssen wir sie doch als Angelpunkt der Erkenntnis polykletischer Bildungen voranstellen.

In gleicher Weise wie der Körper ist auch der Kopf das Resultat einer Konstruktion, unpersönlich, keine Melodie, sondern ein Motiv, das dann auch die späteren unendlich oft variierten. Zirkel und Massstab haben seine Verhältnisse zahlenmässig festgelegt. Unwillkürlich erinnert man sich an Kleiton und Sokrates und seinen Ruf nach Beseelung des Bildwerkes beim Anblick dieses caput quadratum. Das Haar führt bereits ein selbständiges Dasein, es ist nicht mehr bloss schädeldeckend, sondern erhebt sich über seine Grundlage in wenn auch flacher Fülle. Dreieckig begrenzt es mit scharfer Mittelteilung und symmetrisch nach beiden Seiten abziehenden Löckchen die Stirne, in den besseren Exemplaren in den scharf auslaufenden Spitzen den Bronzecharakter[1] noch deutlich zeigend. Die Stirne selbst in ihrer Höhe durch das Haar stark beeinträchtigt, besitzt nur eine ganz geringe, unpersönliche Gliederung, bestehend in dem Vorwölben der unteren Partie und dem Versuch den Nasenwurzelansatz durch Einsenkung zu individualisieren. Seine eigenste Handschrift weist uns jedoch der Meister in Nasen- und Mundbildung. Der breite Nasenrücken mit seinem sich langsam zu den Wangen senkenden Abfall, die schwache Betonung der Flügel mit ihrer hochgeschwungenen hinteren Begrenzung nicht minder als die etwas aufgeworfene wiederum bogengeführte Oberlippe, welche die Mundspalte freigiebt, geben diesem Kopfe seine Charakteristik und wir werden diese Art der Bildung als typisch noch bei den meisten Werken seiner Schule auch in späteren Gene-

[1] So z. B. bei Nr. 24, 25, 31, 32, 33, 34 unseres Verzeichnisses.

rationen nachwirken sehen. Was Polyklet in dem Kopf anstrebte, ist jedenfalls erreicht: ein absolut symmetrisches Gebilde. Auf den modernen Beschauer wirkt er mit seinem Ebenmass und dem Mangel der geistigen Note fast leer.

Will man der Bedeutung des Doryphoros gerecht werden — und diese liegt im Ponderationsprinzip in erster Linie —, muss man ihn aus seinen Prämissen, den Bestrebungen der vorhergehenden Generationen zu entwickeln versuchen. Unter der perspektivischen Verschiebung der zeitlichen Entfernung gewinnt vielfach auch das rein künstlerische Schaffen einen theoretisierenden Zug, und so sehen wir zwei Probleme die Kunstproduktion beherrschen; die Darstellung des bewegten und die des ruhenden Körpers. Bei letzterem hatte das alte daidalische Prinzip Jahrhunderte lang geherrscht — über den Apoll des Kanachos hinaus gab es keine Entwickelung. Da kam denn die Befruchtung von den Werken der anderen Richtung, von den Schöpfungen des Hagelaidas. Es brach sich die Erkenntnis Bahn, dass die Bewegung durch die Darstellung eben zur Ruhe werde, dass also beide Probleme im Grunde doch nicht verschieden, sondern nur Eines seien. Der bewegte Zeus auf den Münzen von Aegion mit der leicht gehobenen Ferse des rechten Fusses und der Beugung des Knies ist der Ausgangspunkt für die nun folgende Entwickelung. Er lehrte, dass das Geheimnis darin bestehe, den einen Fuss vom Boden zu lösen, dass nur durch die Bewegung der ruhende Körper darstellbar sei. Halten wir fest, dass, was wir heute theoretisch nachkonstruieren, nicht so entstand, sondern durch freie Intuition des Künstlers — gab es drei Möglichkeiten diese Erkenntnis in Erscheinung umzusetzen: der neben-, vor- und zurückgestellte Fuss. Und thatsächlich sind alle drei Wege beschritten worden; sie werden repräsentiert durch die argivische Bronze,[1] den Apoll auf dem Omphalos

[1] Cf. Furtwängler, Eine argivische Bronze im 50. Berliner Winckelmannsprogramm.

Figur. 6. Bronzestatuette eines Hermes nach einem Gypsabguss der Prager Universitätssammlung.

und das polykletische Ponderationsprinzip. Und da die Kunst sich nicht stufenförmig entwickelt, spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass nach des Hagelaidas grosser That alle drei Typen gleichzeitig nebeneinander auftraten. Gleich einem Vorspiel zu dem „uno crure insistere“ des Meisters von Argos erscheint eine prächtige Hermesbronze der Pariser Bibliothèque national,[1] von der auch eine Replik unbekannter Aufbewahrung durch den Abguss[2] nachweisbar ist. Dieser Hermestypus zeigt in den ringelförmig behandelten Haaren, seinem Kurzschädel und den schmalen Wangen bei überall fast durchscheinendem Knochengerüste die nächste Anlehnung an attische Vorbilder, besonders die Tyrannenmörder, gehoben noch durch die Schlankheit der Körperproportionen. Die Aufstellung jedoch mit der stark ausladenden rechten Hüfte und dem zurückgesetzten linken Fusse ist nur scheinbar die polykletische, denn thatsächlich ist sie durch das Vordrängen der linken Schulter und die dadurch bewirkte Drehung des Oberkörpers eine schreitende, — sie repäsentiert das Mittelglied zwischen Hagelaidas' Zeus und Polyklets Doryphoros. In die gleiche Kategorie der Übergänge zwischen den beiden Endpunkten der Entwickelung gehört der Münchener König,[3] ein Werk voll urwüchsiger Kraft der Linienführung. In seiner feinsinnigen Untersuchung hat Furtwängler sehr wohl den vorpolykletischen Charakter des Werkes erkannt, wenn dieser auch im Vergleich zu der Pariser Bronze stark gemildert ist; die Drehung des Körpers ist bereits im Schwinden begriffen und damit der letzte entscheidende Schritt vorbereitet, der zur bewegten Ruhe der polykletischen Bildungen führt. In jedem Zuge tritt aber auch hier die rein

---

[1] Babelon-Blanchet Nr. 316, Clarac 366. 8. R. Die daselbst angeführte Beziehung auf Furtwängler ist unrichtig. Dieser nennt die Figur Cl. 369, 5. R.

[2] Dass es sich thatsächlich um ein zweites Exemplar handelt, ergiebt sich von vornherein aus Massabweichungen. Ein Abguss in der Prager Universitätssammlung.

[3] Beschr. d. Glypth. Nr. 295, woselbst die Litteratur.

argivische Bildung hervor, welche zur Meistertaufe „Dionysios von Argos“ Veranlassung gab, der starke attische Einschlag ist zurückgedrängt, und doch sind Argos und Athen einander nicht wesensfremd geworden; nicht bloss die öfter erwähnte Stelle in Xenophons Memorabilien spricht dafür.

Das klarste Denkmal der innigen Verbindung unseres Meisters mit Athen zeigen die Parthenonskulpturen. „Würde der Theseus aus dem Ostgiebel des Parthenon sich erheben, so stünde der Doryphoros in eigener Person vor uns.“ Und auch in der Kopfbildung erscheint diese vielbenannte Jünglingsfigur[1] wie ein Bruder des Speerträgers. In welcher Weise die gegenseitige Beeinflussung beider Werke aufzufassen sei, ist bei der zeitlichen Nähe derselben wohl schwer zu entscheiden. Denn der Doryphoros ist als Kanongestalt, wie bereits oben erwähnt, offenbar das Endergebnis einer Reihe athletischer Bildwerke, das Produkt des reiferen Meisters, daher nach unserem Zeitansatz wohl mit den Parthenonskulpturen contemporal. Nur das Eine wird aus der Verwandtschaft der beiden Gestalten klar: das Werk des Polyklet war kein Fremdling in Athen und fügte sich organisch in die Reihe jener attischen Schöpfungen. Dies zeigt übrigens auch ganz deutlich ein Vergleich der myronischen Kopftypen mit dem Doryphoros Polyklets. Der charakteristische Unterschied wird nur zum Teil durch den Kalkmann'schen Greifcirkel enthüllt: Nicht das blosse Proportionsverhältnis macht ihn aus, sondern vor allem, dass das Haar als selbständiger Faktor formgebend auftritt. Ist aber auch seine Funktion eine verschiedene, ist es doch nicht grundsätzlich seine Charakterisierung. Die einzelnen Haarpartien erscheinen beim polykletischen Kopf gestreckter und in ihrer Richtung sich zuweilen überkreuzend. Das Haar des Diskobols dagegen zeigt noch eine kurze Ringelung hauptsächlich nach Einer Richtung verlaufend als letzte Anlehnung an den Harmodioskopf, was besonders am Nackenhaar sichtbar

[1] Cf. Collignon, Hist. de la sculpt. Gr. II 27.

wird. Die Haarbüschel selbst zerfallen bei beiden durch Parallelstreifen wiederum in drei bis vier schnurförmige Teile. An den Schläfen ist nun die Anordnung völlig übereinstimmend: neben dem Ohr drei Löckchen, deren äusserste die Spitze nach aussen kehrt, darüber wiederum eine Locke, sich stumpfwinklig ansetzend an das Haar, welches die Stirn deckt. Ebenso ist die Verwandtschaft in der Gesichtsbildung: die gleiche Stirngliederung durch Vorwölben der Unterpartie, die schwer markierten Superciliarbogen, die gleiche Nasenführung; nur entbehrt der myronische Kopf noch der starken Modellierung beim Verlauf der Wange gegen den Nasenrücken, die der polykletische aufweist.

Ist also die nahe Verwandtschaft, und damit auch die Beeinflussung von Attika herüber, nicht zu leugnen, so ist doch die Grundlage der Bildung eine rein argivische, vermögen wir auch den direkten Vorläufer des Doryphoroskopfes nicht nachzuweisen, so finden wir seine wesentlichen Elemente in jenem prächtigen Bronzekopf der Akropolis,[1] den Studniczka mit feinem Blick für die Kunst von Argos in Anspruch nahm. Und wiederum ist es die Nasen-Lippenpartie, die als besonders charakteristische Eigenart dieser Schule erscheint, die ihr eisernes Besitztum bildet. „Was ist denn an dem ganzen Kerl Original zu nennen?“ Nun, er that eben in seiner Kanongestalt dasselbe, was sechs Jahrhunderte später Lucian in den imagines versuchte — er konstruierte den Idealtypus, ein Vorbild. Und dass Meister Polyklets Versuch gelang, lehrt ein Blick in unseren Monumentenvorrat. Denn nicht minder deutlich als die Replikenreihe spricht die Zahl der Variationen, die auch zeitlich bis ans Ende der Antike reichen. Wo wir allerdings die Einflusssphäre am kräftigsten wiederzufinden hoffen durften, am Heraion in Argos, hat die Barbarei so arg gehaust, dass nur

[1] Ridder, Catalogue des bronzes tr. sur l'Acropole d'Athènes Nr. 767. pl. VI.

ein Jünglingskopf, der Rest einer Metope,[1] aber doch als grosszugiges Werk erkennbar, von des Doryphoros Einfluss erzählt. Keine Variation, fast eine völlige Replik ist das bekannte argivische Heroenrelief.[2] Die hier neben dem Pferde erscheinende Gestalt gleicht bis ins Detail unserem Speerträger. Ferner erscheint er auf dem Fries von Phigalia[3] als Jüngling im Kentaurenkampf. Der kantige Schädel, die ordnungsmässig geteilten Haare, die wie in Schichten gelegt erscheinen, sie entsprechen völlig und sind ein deutliches Zeichen der Fernwirkung unseres Meisters.

Eine der bedeutendsten Variationen repräsentiert die herrliche Panbronze der Bibliothèque national zu Paris,[4] welche in ihrer bewunderungswerten Ausführung ebenso wie in der Treue der Wiedergabe der Körperformen jeden Vergleich aushält. Der individuell gebildete Kopf[5] zeigte nur mehr wenige Spuren des Vorbildes, dagegen aber die breite kräftige Brust mit ihrer fein detaillierten Modellierung, die ganze Bauchpartie mit der mächtig auftretenden Inguinalfalte und die stark ausladende Hüfte. In den engsten Kreis der Doryphoros gehört die Bronze des Athener Nationalmuseums,[6] betreffs derer Furtwängler gewiss das Richtige trifft, wenn er in ihr ein Schulwerk Polyklets sieht. Die Abweichung von der Kanongestalt ist minimal, eigentlich nur in der Kopfneigung bestehend, und gerade dies Werk zeigt uns recht deutlich, wie drückend die Schulfessel war und wie wenig elastisch.

Die strenge Regel schliesst eigentlich die Variation im

[1] Waldstein, A head of Polycletean style from the metopes of the Argive Heraeum im Am. Journal of Arch. 1894.

[2] Ath. Mitteil. 1878. Tf. 13.

[3] Fr.-Wolters 884.

[4] Babelon-Blanchet 428, woselbst die Litteratur, Cl. 416. 4. R.

[5] Derselbe zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Diadumenoskopf, besonders in der Wangenbehandlung.

[6] Cf. Furtwängler, Meisterw. 475.

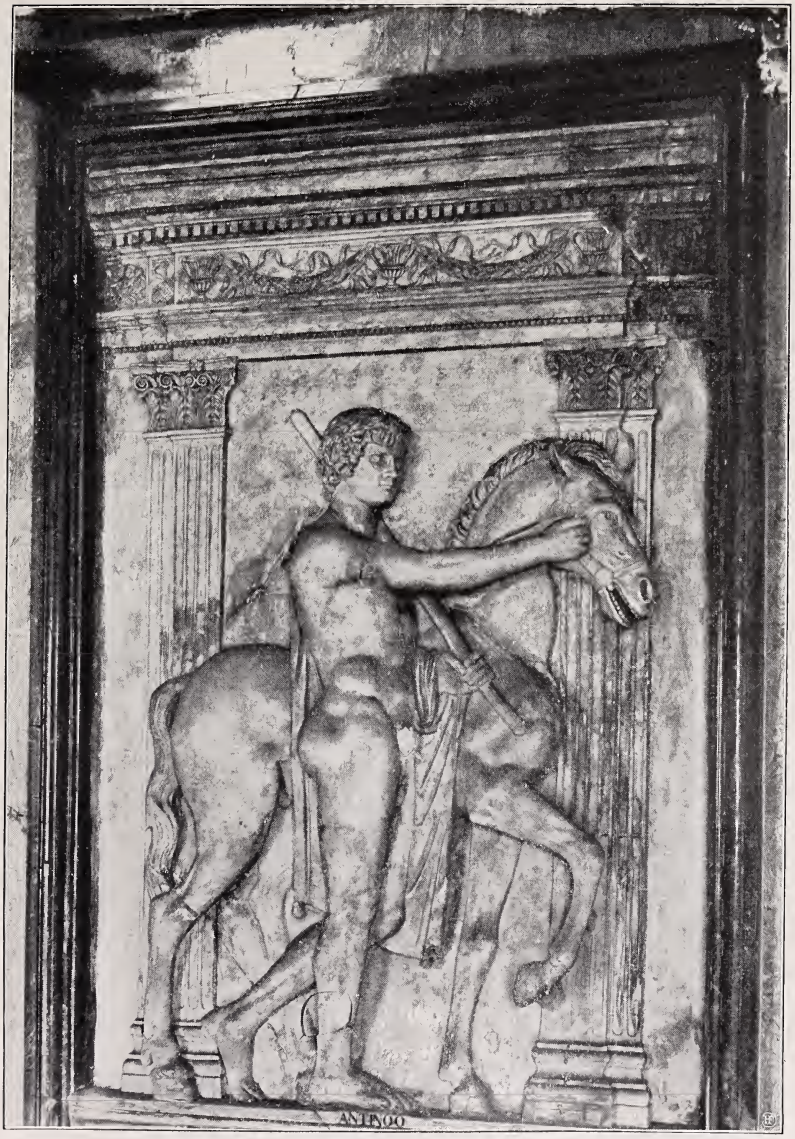
exakten Wortsinne aus, in der Form, dass durch Änderung des Archetypus bei gleicher Grundlage ein Neues erstände, es sind vielmehr stets nur verschiedene Verwendungsarten der ursprünglichen Gestalt. Dies ist auch der Fall beim Satyr der Villa Martinori.[1] Der Doryphoros hat ein Ziegenfell umgelegt bekommen und statt der Lanze ein Pedum, die Stelle der Aufschrift vertritt die an der Stütze hängende Syrinx. Irgend eine Individualität tritt uns in diesem übrigens vorzüglichen Werke ebenso wenig entgegen, wie in dem Ares der Villa Albani.[2] Ohne eigenes inneres Leben, vollständig getragen nur durch die Kraft der Gestalt, aus der sie entstanden, haben diese Variationen für uns im wesentlichen einen, sozusagen statistischen Wert, zeigen sie uns doch, dass die Schöpfung unseres Meisters auch für späte Nachfolger ihre hohe zwingende Kraft äusserte und dass sie ihre Lebenskraft bis ans Ende der Antike bewahrt hat.

In diese Zeit gehört nun wohl die Statue eines Jägers aus der Villa Panfili,[3] die wie der letzte verhallende Nachklang des vor Jahrhunderten angeschlagenen Themas anmutet. Dieser späteste Nachahmer Polyklets hat sich sichtlich bemüht, in der Formengebung seinem Vorbilde nachzueifern, wodurch eine auffällige Disharmonie zwischen der breiten Flächenbehandlung der Bauchpartie und den anatomisch exakt gearbeiteten Seitenteilen sich herausbildet. Und doch ist die Kanonidee von diesem späten Nachahmer richtig erfasst: er gab nämlich der Figur die Leine eines sitzenden Hundes in die herabhängende Rechte — ein sprechender Beweis dafür, dass er sich die Gestalt ruhig stehend dachte. Und nun sei noch auf eine späte amtliche Legitimation der Berühmtheit des Archetypus hingewiesen, ein Relief der

[1] Matz-Duhn 417, Clarac 416. 8. R. („Palais Altemps"), Arndt-Amelung Evkf. 1168. — Die Figur befindet sich nun in der Ny-Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen.

[2] Helbig II[2] 875. Clarac 503. 6. R. Arndt-Amelung Evkf. 1099.

[3] Matz-Duhn 1100, abgeb. Cl. 480. 4. R.



Figur 7. Relief aus Villa Albani.

Villa Albani,[1] welches auch mit dem bereits erwähnten Heroenrelief aus Argos die engste Verwandtschaft aufweist: Ein Jüngling in Doryphorosstellung mit aufgesetztem Antinouskopf, mit der erhobenen Rechten ein Ross zügelnd. Auch

Figur 8. Pankopf.

hier ist der Künstler sichtlich bemüht, sich in der Formengebung Polyklet möglichst zu nähern; dies bezeugt die übertriebene Einsenkung der Glutäen ebenso wie die Inguinalfalte

[1] Villa Albani Nr. 1013. Helbig II[2] 823, der ein zweites ähnliches Grabmonument an der Via Tiburtina erwähnt.

und die stark ausladende tragende Seite. Und auch er fasste die Gestalt als stehend, was dadurch markiert ist, dass die Gebissstange mit dem zurückgezogenen Zügel deutlich als einschneidend dargestellt ist.

Eine Verwertung des Doryphoroskopfes finden wir in einem Pankopfe der Villa Borghese.[1] Dieser Hermenkopf gleicht mit seinem in der Mitte geteilten Haar, der breiten, nicht zu hohen Stirn, den flachen Brauenbogen und dem etwas ausdruckslosen Mund ausserordentlich dem Archetypus, hat aber jenen undefinierbaren Zusatz von Weichheit, fast Sentimentalität in seinem Wesen, welcher bei Werken der Argivischen Schule so fremdartig anmutet und deren späteren Ursprung sofort dokumentiert. Eine Umbildung, dem Wesen des dargestellten Gottes entsprechend, ist nur im Haare versucht, das in leiser Bewegung, leicht gewellt, das Antlitz umrahmt. Die beiden Haarspitzen, die beim Doryphoros in die Stirn fallen, sind hier emporgestrichen, als Überleitung zu den zierlichen, stark versteckten Hörnern. Es ist im ganzen eine elegante, wenn auch nicht tiefe Abwandlung des ursprünglichen Vorbildes.

Eine künstlerisch hohe und vornehme Umbildung dagegen sehen wir in einem Jünglingskopfe des Berliner Museums,[2] von dem sich eine Replik in Neapel befindet.[3] Die Übereinstimmung ist die denkbar grösste, und doch besteht ein ungeheurer Abstand. Der dem Vorbilde entsprechend leicht nach rechts geneigte Kopf ist geistig vertieft, vom Adel der Gedanken durchströmt. Dichte, lange Locken umspielen ihn bis tief in den Nacken hinab und bedecken beide Ohren, „über der Stirne aber ist das Haar auseinander gestrichen und die Lockenspitzen sind ganz wie am Doryphoros geordnet.“ Die Stirne selbst zeigt die stärksten Abweichungen: sie ist lang

[1] Fr.-Wolters 521. Ein zweites, weit besseres Exemplar befindet sich in der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen.

[2] Berlins Ant. Bildw. 479.

[3] Comparelti u. de Petra V. Erc. Tf. XI 1. Rayet, Mon de l'art antique II, Tf. 67.

gezogen, kantig begrenzt, wodurch das Antlitz den Ausdruck der Willensstärke erhält, was hier auch durch das im Vergleich zum Vorbilde schärfer modellierte Kinn gehoben wird. Hierzu kommen dann noch über schmale Augen kräftig gezogene Brauenbogen, um uns zu sagen, dass wir hier das Werk eines bedeutenden, wenn auch nicht selbständig schaffen-

Figur 9. Kopf eines Jünglings im Berliner Museum.

den Künstlers vor uns haben. Der Tropfen geistigen Öles, mit dem er den Doryphoros gesalbt hat, scheint aus dem Besitz eines Meisters geschöpft, dessen Individualität jetzt durch Klein[1] wieder lebendig geworden ist — Leochares. Doch bevor wir uns mit der Metamorphose der polykletischen Schule

[1] Cf. Praxitelische Studien pag. 39 ff.

unter dem Einflusse der Künstler des vierten Jahrhunderts befassen, wollen wir die Werke des Meisters und seines engsten Kreises betrachten, vor allem die Reihe jener Gestalten, die mit dem Doryphoros[1] in innigstem Kontakt sind — die polykletischen Knabengestalten.

III.

Im Doryphoros hatte Polyklet jene Idealgestalt, der eben zur Reife erblühten Jugendkraft geschaffen, welche Vollendung in der Form mit der Harmonie des Gedankens vereinend gleichsam das Vorbild der gesamten Athletenplastik darstellen sollte, sodass jede einzelne Gestalt etwa bereits in dieser einen vorbildlich vorhanden sein sollte. Und so müssen wir denn erwarten in dem Kreis seiner Siegerbilder den Speerträger wiederzufinden, in der Zahl der vor ihm geschaffenen als werdenden, in den nachher entstandenen als konsequente Durchführung des Kanongedankens. Allerdings müssen wir daran festhalten, dass diese Gestalt nicht bloss betrachtet, sondern vielmehr studiert werden wollte, da ja vieles in ihr sozusagen schematisch lag, dass also nicht jede Einzelheit der Erscheinung bindende Kraft hatte, sondern dass die Art und Weise der Darstellung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Wenn daher der Doryphoros rechtes Standbein hat, während die Polykletbasen aus Olympia durchgehends linkes Standbein zeigen, so schliesst dies durchaus noch keine Abweichung vom Kanon in sich ein, der eben nur lehren wollte, dass Ein Bein tragend sei, während das andere im Zehenstand zurückgesetzt ist und dass diesem entlasteten der agierende Arm zu entsprechen habe. Aus dem Wechsel des Standbeins auf die An-

[1] Eine weitere Umbildung des Doryphoroskopfes im Museum zu Palermo, aufsitzend auf nicht zugehörigen Torso, erwähnt Farnell J. H. S. p. 47a.

wendung anderer Standarten im Kreise unseres Meisters schliessen zu wollen,[1] ist daher wohl unzulässig. Wir dürfen also nur erwarten den Kanongedanken wiederzufinden, die Art der Ponderation, den Chiasmus in den Gliedmassen und bei unseres Meisters Knabengestalten eine besonders enge Anlehnung im Typus an den Doryphoros, denn darauf scheint die Stelle im Plinius hinzudeuten, wo vom Speerträger als viriliter puer gesprochen wird. In Verbindung mit dem gleich darauf genannten Diadumenos, der als molliter iuvenis bezeichnet wird, erscheint der aufgestellte Gegensatz völlig berechtigungslos, ja unverständlich und so dürfte sich unter Plinius' Worten wohl das leise tadelnde Urteil irgend eines Kunstschriftstellers verbergen, dass Polyklet die von ihm früher geschaffenen Knabenfiguren (und wir erkannten ja die Kanongestalt als Endresultat einer Entwickelungsreihe) nun eben als „Mann" aufstellte.

Halten wir nun unter den Werken Umschau, die den Stempel polykletischer Art an sich tragen, so ist es vor allem der unter dem Namen des „Westmacott'schen Epheben" gehende Knabensieger, welcher allen hier geforderten Bedingungen entspricht. In seinen Dimensionen bewegt er sich so nahe den durch die olympische Basis[2] gegebenen Grenzen, dass in ihm ziemlich allgemein unseres Meisters „Kyniskos" wiedererkannt wird. Doch sprechen gegen diese Annahme gewichtige Bedenken, wie unsere Betrachtung zeigen wird. Für ein berühmtes Werk zeugt schon deutlich genug die Replikenreihe.[3] Der Zahl der bisher bekannten vermochten

[1] Cf. Furtwängler, Mw. p. 452.

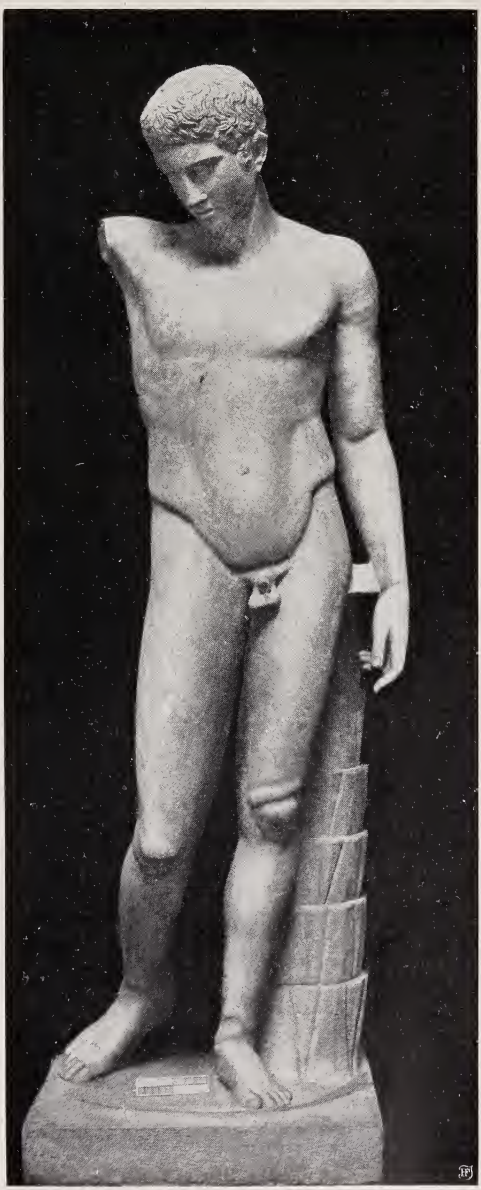
[2] Löwy, Inschr. gr. Künstler, Nr. 50.

[3] I. Statuen:

1. London, British Museum. Br. Bruckmann Tafel 246.
2. Rom, Coll. Baracco — La coll, Baracco pl. XXXVIII a.
3. Rom, Garten des Quirinal. Matz-Duhn 210.

II. Torsi:

4. Berlin, Ant. Bildw. 514.



Figur 10. Westmacottscher Ephebe.

wir einige neue hinzuzufügen, so vor allem einen neuerworbenen Kopf im Dresdener Albertinum aus Wiener Privatbesitz stammend, ein vorzüglich erhaltenes Exemplar, an dem nur die Nasenspitze in Gips ergänzt und die Ohren leicht bestossen sind und ferner einen Kopf in Rieti auf fremdem Torso aufsitzend, der sich ziemlich genau an das beste Exemplar, jenes der Petersburger Ermitage in Haarbehandlung und Modellierung anschliesst.

Die richtige Vorstellung des ganzen Werkes ergiebt sich aus der Vereinigung der Londoner und Baraccoschen Figur. Es ist der noch nicht zur männlichen Reife erwachsene Knabenkörper dargestellt und demgemäss der Leib hart und schmal gehalten. Im Vergleich zum Doryphoros wirken die Beine lang und fast zart, doch zeigen auch hier die Oberschenkel jene bei Polyklet stets wiederkehrende übertriebene Einkerbung der Glutäen. Die mächtig ausladende linke Hüfte weist wiederum deutlich die absolute Ruhe, in der sich der Körper befindet. Das angeschlagene Thema der Darstellung des Knabenalters erscheint in der Bauchbehandlung konsequent durchgeführt. Die grosse Fläche zeigt die Muskulatur nur schwach angedeutet aber in jener harten Durcharbeitung, die nicht dem Kopisten zur Last gelegt werden darf. Denn noch nicht war die Zeit der siegreichen praxitelischen Knabenge-

---

5. Berlin, nicht nummeriert.
6. Dresden, Nr. 519. Hettner 254. Cf. G. Treu Arch. Anz. 1889. p. 57.
7. Rom, Museo Torlonia Nr. 59. — Als „Mercur" ergänzt.
8. Rom, Villa Albani Nr. 46. — Als „Brutus" ergänzt.

III. Köpfe:

9. Petersburg, Ermitage. — Guédéonow Nr. 28.
10. Ehemals Sammlung van Branthegem.
11. Rom, Lateran Nr. 418.
12. Rom, Museo Torlonin 474.
13. Dresden, Albertinum, aus Wiener Privatbesitz.
14. Rieti. Vorzügliches Exemplar auf fremdem Torso.
15. Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek ohne Nummer auf nicht zugehörigem Torso.

stalten erschienen, welche den jugendlich männlichen Körper mit dem Liebreiz fast weiblicher Anmut umgab und die erst manche Stelle in Platos „Phaidros“ lebendig machen. Das Weiterwandeln auf diesem Wege führte direkt zur Herrschaft des Hermaphroditen in der Plastik. Doch was uns in Polyklets Bildungen entgegentritt ist das Ideal der Peloponnes, hart und kantig, nur dünn ist die Fettschicht, welche die Muskeln deckt, sie ist nicht da um die Formen zu runden, sondern soll verschwinden in der Anstrengung der Palästra. Aber Lebenswahrheit spricht aus diesem Körper, hier wo nicht mehr Konstruktion zwingend bindet sondern das Unfertige als solches wiedergegeben werden soll, weist sich uns Meister Polyklet als Naturbildner, nicht beschönigend giebt er die ganze Herbheit wieder, weil ihm das Herbe schön erscheint. Mutet doch die ganze Reihe polykletischer Knabenbildungen an wie Boticellis Mädchengestalten. Doch was bei letzterem bewusst, als Produkt einer Entwickelungsreihe zum Teil als Gegensatz gegen anderes Streben auftritt, ist hier reines Naturbekenntnis, erwachsen aus der Anschauung seines Stammes und darum künstlerisch wahr, wenn auch manchmal anatomisch anfechtbar. Und darum ist auch das ganze Schwergewicht auf die Bildung des Körpers gelegt, so dass der Kopf dabei stark zu kurz kommt, ihm mangelt die Individualität, die jener in so reichem Masse besitzt und mit zwingender Kraft tritt uns das Varro Urteil über unseren Meister: „paene ad unum exemplum“ vor die Erinnerung.

Es ist mehr als blosse Familienähnlichkeit mit dem Doryphoros, welche uns hier begegnet; die gleiche Behandlung des Haares wie an diesem, sogar die vordere Teilung kehrt an den besten Exemplaren[1] wieder. Am markantesten aber sind die Wangenpartien, die von den weit ausragenden Backenknochen scharf schräg gegen das Kinn verlaufen, welches auch hier mit seiner Weichheit und den unbestimmten Formen dem Antlitz

[1] Besonders markant an dem Kopfe aus Rieti.

den Stempel geringer geistiger Potenz mit aufdrücken hilft. So steht also der Knabe in vollständiger Ruhe vor uns, den linken Arm gesenkt, während der rechte in Schulterhöhe horizontal zur Seite gestreckt sich befand. Das Exemplar Baracco lehrt ferner, dass der Oberarm schräg nach aufwärts abgebogen war. Daraus resultiert nun eine ganz rätselhafte Aktion und es sind die verschiedensten Erklärungsversuche

Figur 11. Kopf aus Rieti.

für sie in Vorschlag gebracht worden. Helbig vermeint, dass die Hand, ohne etwas zu halten, nur zum Schutze gegen die Sonne vorgehalten war und dass die Linke einen Jagdspiess trug, infolge dessen er auf Narkissos rät. Dem aber widerspricht ausser der geöffneten linken Hand des Londoner Exemplares vor allem der gesenkte Kopf, da doch die Beschattung der Augen nur dann einen Sinn hat, wenn der Blick in die

Ferne gerichtet ist. Der Vorschlag, dem Knaben in die erhobene Rechte eine Strigilis zu geben, erledigt sich von selbst, ebenso wie der Hinweis auf das späte pompejanische Wandgemälde. Einer eingehenderen Untersuchung bedarf nur Furtwänglers Ansicht im Westmacottschen Epheben einen sich kränzenden Knabensieger zu sehen. Schon die Rekonstruktionszeichnung[1] spricht allein weit mehr gegen den Vorschlag als für denselben; da fassen die Finger in ganz unfassbarer Weise den Kranz, der dabei halb auf, halb über den Kopf zu liegen kommt. Bei der Ausführung in Marmor wäre dann natürlich das nächstliegende entweder den Kranz aus Marmor als bereits liegend herauszuarbeiten oder wenigstens die Einbettungen für den aus Bronze gearbeiteten herzustellen. In jedem Falle müsste ein sichtbares Zeichen seiner Existenz vorhanden sein, aber keines der Exemplare zeigt auch nur eine Spur von ihm. Würde aber wirklich ein Kranz erfasst werden, so müssten bei dieser Bewegung ulna und radius gegen den Beschauer nach aussen gedreht werden und nicht horizontal, mit der ulna nach vorn, liegen. Auch die Modellierung der Muskeln des Oberarmes spricht wohl energisch gegen Furtwänglers Hypothese. Denn der Oberarm ist beim Exemplar Baracco zwar noch knabenhaft gebildet, zeigt aber deutlich eine Abgrenzung des Biceps gegen die darunterliegenden Partien, ebenso zeigt der Übergang desselben in die Sehne jene scharfe Linie, die entsteht, wenn die Hand mit einem nicht allzu schweren Gegenstand belastet ist. Der Bruch in den Handwurzelknochen sowie die dortselbst noch vorhandene Hautfalte lassen erkennen, dass die Hand im Gelenke abgebogen war. Aber wer ist dies Mädchen aus der Fremde? Polykletisch ist er, dies lehrt der Augenschein, berühmt war er auch, das zeigen die vielen Repliken, folglich dürfen wir hoffen, ihn in irgend einer Form bei Plinius zu finden. Dieser berichtet nun im XXXIV. Buch Kap. 55: fecit (Polyclitus) et destringuentem se et nudum

[1] Mw. p. 453.

talo incessentem duosque pueros item nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio-quo opere nullum absolutius plerique iudicant. Das erste der hier genannten Werke ist ohne weiteres verständlich, wenn auch noch nicht gefunden, es ist ein Apoxyomenos. Die zuletzt erwähnte Gruppe wäre dem Wortlaute nach ein paar Knöchelspieler, doch werden wir auch hier misstrauisch sein dürfen. Eine Genregruppe des Polyklet ist denn doch zu unwahrscheinlich und es dürfte sich hierfür eine ganz einfache Lösung finden, doch hiervon später. Der „nudus talo incessens" aber hat die verschiedenartigsten Phasen durchgemacht, vom „Pankratiasten, der mit dem Fusse nach einem anderen stösst",[1] über einen „Athleten, der seine Kunst, besonders in der Anwendung der Fersen zu zeigen sucht",[2] zum „Kairos, der auf dem Astragal steht".[3] Benndorf, der Urheber dieser letzten höchst geistreichen Ansicht, hatte dieser Auffassung zu Liebe sich, nicht ohne heftigen Widerspruch zu finden, darüber hinweggesetzt, dass incessere „losgehen" bedeutet ein talo incessens, daher ein mit dem Knöchel Losgehender, aber kein auf dem Astragal Stehender oder Schreitender ist. Ebenso gab er die von ihm selbst gemachte[4] Coniectur auf, welche die einzig acceptable Lösung aller Schwierigkeiten bietet, nämlich telo statt talo zu lesen. Durch das wenige Worte später folgende talis ludentes, eine stehende Formel, die als solche zwingende Klangwirkung hat, ist einfach telo in talo verschrieben worden und es ist nicht umgekehrt zu schliessen, dass wegen „talis" an dem „talo" nicht gerüttelt werden dürfe. Wir haben daher im „nudus

[1] Gessner, Chrest. Pliniana, p. 920, Anm. 4.

[2] Müller, Handb. d. Arch. § 120, 3. Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I, p. 216.

[3] Benndorf, „Über ein Werk des älteren Polyklet" in der Festgabe für Anton Springer. Der Deutungsversuch Blümners, „nudus Talon incessens", wo unter Talos der eherne Wächter der Insel Kreta gemeint sein soll und in der Talosvase eine Wiederholung des polyklet. Werkes läge, war schon vorher allgemein abgelehnt worden.

[4] A. a. O.

telo incessens“ einen mit „einem telum (ὅπλον) losgehenden Nackten“ zu sehen und nun geben wir dem Westmacottschen Epheben ein telum in die erhobene Rechte und der nudus telo incessens steht leibhaftig vor uns. Nun verstehen wir auch die Anspannung des Biceps, nun auch die Hautfalte am Handgelenk und das leichte Hervortreten der Sehne. Nun stimmt es aber auch, dass die Hand selbst im ausgestreckten Zustande nicht auf den Kopf, sondern über denselben zu liegen kommt.

Hierzu tritt noch ein oben bereits angedeuteter Grund. Plinius erwähnt besonders gern solche Gestalten, die, wohl durch zahlreiche Nachbildungen populär, dem hauptstädtischen Publikum geläufig waren. Trifft es sich da nicht überraschend gut, dass nicht eine sonst unbekannte Athletenstatue aus Olympia mit einem stattlichen Replikengefolge auftritt, sondern eine Gestalt, die nach obiger Beobachtung zu urteilen in Rom vielbekannt und weit verbreitet war? Man wird sich aber auch nicht entschliessen können, den „nudus telo incessens“ mit dem Kyniskos zu identifizieren, da dieser letztere nach Pausanias Angabe und nach der Olympia Inschrift ein πύκτης war.

Es ist gegen unsere Deutung eingewendet worden, dass der Westmacottsche Ephebe, wenn man ihm ein telum in die Hand giebt, gemäss dem Momente der absoluten Ruhe, dass wie allen polykletischen Gestalten auch dieser innewohnt, unfähig einer jeden Aktion, nur figurieren würde. Das ist allerdings vollständig richtig, aber weder ein irgendwie schwerwiegender Grund gegen die vorgeschlagene Ergänzung, noch auch gegen den polykletischen Charakter. Vergegenwärtigen wir uns nur, dass ja schon Varro unserem Meister den Vorwurf machte, seine Gestalten seien omnes paene ad unum exemplum. Hat nun Polyklet überhaupt einen incessens gemacht, ob nun talo oder telo, also einen Angreifenden, so hat dieser auf jeden Fall figuriert, falls er nach dem Kanon gebildet war, woran wir nach unserer bisherigen Kenntnis des Meisters nicht zweifeln dürfen. Übrigens können wir dieser Pose noch

andere aus dem nächsten Kreise des Meisters bis zu einem gewissen Grade hinzugesellen, vor allem den Petworther Öleingiesser. Zum Teil kann man diesen Vorwurf auch gegen den Diadumenos erheben. Das von Polyklet durchgeführte Prinzip der bewegten Ruhe gestattet eben für eine konsequente Durchführung so wenig Spielraum, dass es naturgemäss zu Kontaminationen führen musste, die vor dem kritischen Auge eines athletischen Sachverständigen ebenso wenig bestehen können, wie die Wendung des myronischen Diskobols vor den prüfenden Blicken englischer Sportsmen.

Und nun noch einige Worte zur olympischen Astragalbasis[1]. Um es vorwegzunehmen, die Stellung der Statue auf dem Astragal war nicht die polykletische, sondern war rein lysippisch. Die Stellung rein polykletischer Gestalten ist eine derartige, dass die Körperachsenfläche mit der durch die Sohleninnenseite des Standbeins und die innere Schenkelfläche gelegten fast zusammenfällt, während bei der lysippischen Art der Ponderation dieselben einen ziemlich bedeutenden Winkel einschliessen, wodurch jene so charakteristische Elastizität in die Stellung hineinkommt. Und diese letztere Bedingung trifft völlig bei der olympischen Basis ein. Die erhaltenen Spuren zeigen vollkommen deutlich die Drehung der Sohle nach der linken Aussenseite. Übrigens kommt der Astragal mit seinen Krümmungen, „der die Flächenführung so genau nachbildet, dass man ihn mit Sicherheit, als dem rechten Hinterbein eines Zweihufers angehörig erkennt", dem lysippischen Ponderationsprinzip in natürlicher Weise entgegen, da dieses das Körpergewicht eigentlich in die halbe Sohle verlegt. Die beredteste Sprache jedoch führen die einschlägigen Zahlen. Die Distanz von der Ferse des Standbeins bis zum Ballen des Spielbeins schwankt bei polykletischen Gestalten um 23 cm. Auf der Astragalbasis jedoch beträgt sie 26 cm, genau so viel wie bei dem Apoxyomenos des Lysipp. Auch Georg Treu empfand

[1] Abgeb. Olympia Bd. III, Tf. LV, 4 und 5, p. 212.

in der sorgfältigen Behandlung des Gegenstandes, in der er sich nur zögernd Benndorfs blendender Ansicht anschloss, diese Diskrepanz, worauf seine Bemerkung deutet, „dass der ziemlich stark nach auswärts gestellte linke Fuss eher für eine spätere Entstehung spreche“. Wir brauchen uns übrigens nur die Kyniskosbasis in Erinnerung zu rufen, um die ungeheure

Figur 12. Reliefkopf aus der Sammlung Pollak.

zeitliche Distanz derselben von der Astragalbasis zu empfinden. Diese ist ja aufs nächste verwandt mit der Kugel als Postament der gefeiertsten Kairosgestalt, jener des Meisters Lysipp, ebenso wie mit den Baumstämmen in der praxitelischen Kunst, die als Abbreviaturen die Scenerie in der Plastik repräsentieren.

Um diese neu gewonnene polykletische Figur als Mittel-

punkt gruppiert sich nun in wechselnder Entfernung eine Reihe von Gestalten, die zeitlich oft weit divergierend des Meisters dominierenden Einfluss um so klarer zeigen. So erweist sich ein Reliefkopf[1] aus Rom, sicher ein ganz spätes Werk, in jeder Beziehung als Ableitung des nudus telo incessens. Das Haar hat die Charakteristik ziemlich getreu bewahrt, das Antlitz selbst zeigt jedoch eine Beigabe von Weichheit, die nicht so sehr gewollt als vielmehr unwillkürlich aus der Zeit heraus für die Meiselführung bestimmend war.

In dem engsten Kreis polykletischer Knabengestalten gehört der Dresdner Knabe,[2] ein Werk, das trotz der bis fast auf den Nullpunkt gesunkenen Erfindungskraft, des Reizes nicht entbehrt. Zwar die Regeln des Kanon sind streng eingehalten, der Chiasmus ist genau durchgeführt, das Haupt dagegen nach der Spielbeinseite geneigt. Auch der etwas stärker, als sonst bei Werken dieses Kreises üblich, zurückgesetzte linke Fuss bringt ein wenig Elastizität in die Stellung, die linke Schulter mit ihrer Hebung benimmt gleichfalls den Eindruck des Starren. Das Haar in seiner ganzen Anlage und besonders der vorderen Teilung, der Kopf in seiner Form bekunden deutlich die Abstammung vom Doryphoros, im Antlitz tritt jedoch ein Zug von Individualität entgegen, vielleicht bewirkt durch die hier besonders flach und lang gezogenen Brauenbogen.[3] In der Deutung der Aktion dürfte Furtwängler[4] das Richtige treffen, wenn er annimmt, dass die Linke schlaff herabhing, während die Rechte einen leichten Gegenstand, etwa ein athletisches Gerät oder eine Tänie hielt.

Der Dresdner Knabe ist wohl der Typus des polykle-

---

[1] Reliefhöhe 20 cm. Sammlung Dr. Pollak. (Von der ara pacis?)

[2] Die Repliken zusammengestellt bei Furtwängler Mw. p. 475, Anm. 5 und 476, Anm. 1.

[3] Einen dem Dresdener Knaben höchst verwandten Typus, jedoch mit entgegengesetzter Neigung, repräsentiert ein Kopf in Kopenhagen. Ny-Carlsberg-Glyptothek, Nr. 201.

[4] A. a. O., p. 476.

tischen Athletenbildes, während das Mittelgut der Schule durch die Pariser Knabensiegerstatue[1] repräsentiert, gedacht werden kann. Die Altersstufe ist etwa die gleiche wie jene der eben besprochenen Figur, doch fehlt hier noch der durch die leichte Hebung der linken Schulter hervorgerufene Rest von Linienfluss, in lauter parallelen Geraden strebt alles nach abwärts, dem Kopf mit seiner sklavischen Anlehnung an das Vorbild des Schuloberhauptes fehlt jede Spur geistigen Lebens. Im Schulzwange ist der letzte Rest freier Erfindung untergegangen. Zur Schaffung eines Kunstwerkes genügt kein Regelbüchlein.

Am nächsten verwandt mit dem nudus telo incessens, gleichsam ein zweiter Sprössling des gleichen künstlerischen Gedankens, ist der Petworther Öleingiesser,[2] ein Werk, das im Sündenregister unseres Meisters zu oberst angeführt ist. Der Linienzug ist der gleiche wie beim Westmacottschen Epheben, die fast zur Schulterhöhe gehobene Rechte träufelt das Öl in die vorgestreckte Linke, in der Durchführung des gedanklichen Chiasmus findet sich die Linienbewegung hauptsächlich auf die rechte Seite vereint und doch ist ein Fortschreiten über den nudus telo incessens zu erkennen; das Haupt neigt sich zur Standbeinseite als Gegengewicht gegen die Bewegung der rechten Körperhälfte, das Werk nähert sich bereits stark der Doryphoros-Idee, dem Produkte des reifen Meisters, was auch in der Kopfbildung deutlich erkennbar ist, während der Westmacottsche Ephebe einer früheren Epoche angehören muss. Ist doch dort noch das Recht der Linie so völlig vernachlässigt. Vielleicht waren es attische Einflüsse, wie Furtwängler vermutet, die im Petworther Athleten auftreten, und die Entwickelung Polyklets führte dann vom nudus telo in-

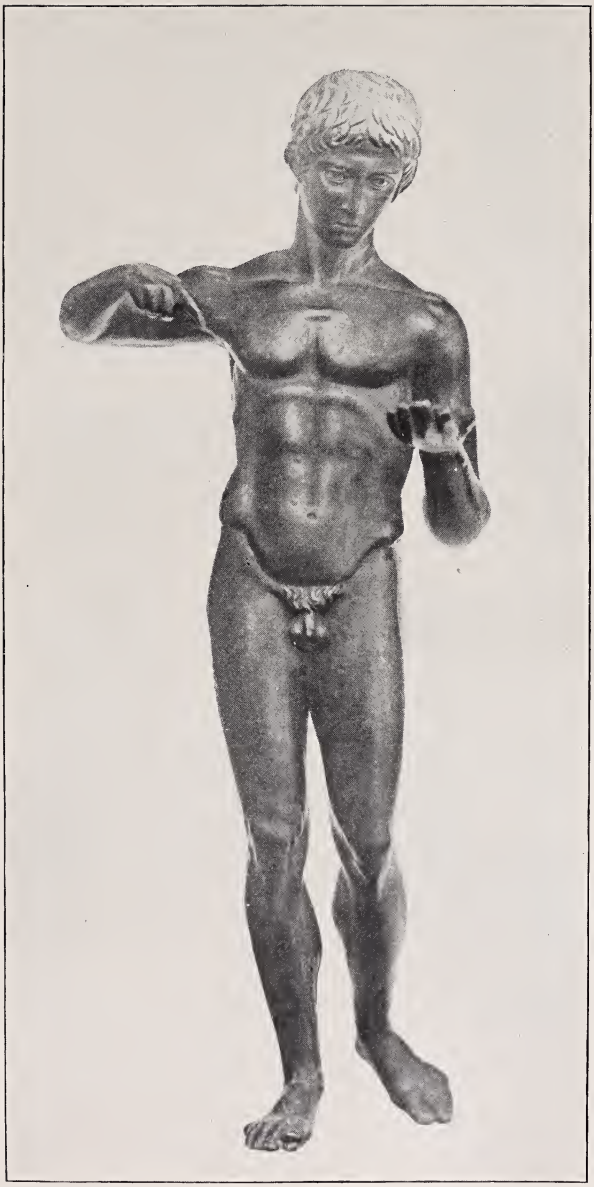
[1] Louvre 391. Cl. 136. 7. R.

[2] Michaëlis, Anc. Marbles in Gr. Br., p. 601, Nr. 9. Reinach, 546. 6. Abgeb. Furtwängler, Mw. 465. Eine Replik dürfte sein in Thera. Cf. Hiller v. Gaertringen, Thera I, p. 210, Tf. 72.

cessens über den Öleingiesser zu den gefeierten Werken des reifen Meisters.

Welch schwere Vorwürfe sind nicht gegen unseren Meister deswegen erhoben worden, weil dargestellte Handlung und Darstellung in unlösbarem Widerspruche ständen. Und wie unberechtigt sind sie doch, da ja Polyklet, wie wir ausführten, kein Schreiten oder Innehalten im Schritte darstellt, sondern eine völlige Ruhe, die den Ausdruck von der Bewegung leiht. Diese Art der Ruhe ist aber auch vollkommen wahr, die ja eine gewisse Zeit währende Aktion bewirkt von selbst die Entlastung des einen Beines und wer den Versuch an sich selber macht, wird bald sehen, wie sich unwillkürlich die Last des Körpers auf die eine Seite sammelt und das Spielbein sich vorschiebt oder zurückzieht. Ist die Stellung auch nicht packend lebenswahr wie jene seines Münchener Konkurrenten, des Enchriomenos, so ist sie doch sicher nicht unwahr oder widersinnig.

Nicht absolute Naturwahrheit ist Polyklets Streben, was er will, ist die Durchführung seines Schönheitsideals, das er aus Teilen der Natur nach eigenem Gesetze sich bildet. Auf dem Prinzip der bewegten Ruhe sind alle Gestalten aufgebaut, und legt diese Begrenzung dem Künstler einerseits schwere Fesseln auf, auf der anderen Seite zwingt sie ihn dafür zum gründlichen Erfassen des angeschlagenen Themas. Nur ein Meister von intensiver, wenn auch vielleicht nicht weiter Phantasie vermochte diesem wenig ergiebigen Boden stets neue Früchte abzugewinnen. Wir sahen, wie dies Meister Polyklet bei dem spröden Stoffe des Salbers gelang. Nun erzählt Plinius an derselben Stelle, wo er vom nudus telo incessens spricht, er habe ferner gemacht duosque item nudos talis ludentes, qui Astragalizontes vocantur, et sunt in Titi imperatoris atrio; — quo opere nullum absolutius plerique indicant. Also ein hochgefeiertes Werk ersten Ranges, das in Rom stand — zwei Anzeichen, die dafür sprechen, dass es in unserem Monumentenvorrat enthalten ist. Aber Knöchelspieler:



Figur 13. Bronzestatuette eines Knaben.

unwillkürlich denkt man an die bekannte Genregruppe der beiden Knöchelspielerinnen und unwillkürlich sträubt man sich gegen die Annahme, unseren Meister als Genrebildner zu finden. Also vielleicht ein Werk seines jüngeren Namensbruders? Und da entsteht wieder der viel schwerwiegendere Einwurf: wieso nackte Spieler? Nackte Knöchelspieler erscheinen als Werk des älteren Polyklet etwa ebenso unmöglich, als des jüngeren. Und doch ist es vielleicht möglich, auch dies Dunkel zu erhellen. Das Museum des Louvre besitzt eine prächtige Kleinbronze der besten Zeit,[1] aus der ehemaligen Collection Gréau stammend, wohin sie aus der Collection Pourtalès kam. Dargestellt ist ein eben zum Epheben erwachsener Jüngling. Überall tritt in der Formengebung das Bestreben hervor, dem Original möglichst gerecht zu werden, die Rippenbogen sind übertrieben stark, die Inguinalfalte mächtig betont, die ganze Brust- und Bauchmuskulatur mit der auffällig flachen Nabelpartie übermässig stark accentuiert. Aber das schwellende Fleisch der Beine zeigt das Können einer späteren Zeit, deutet auf das vierte Jahrhundert, während das Werk selbst unzweifelhaft polykletisch ist. Nicht bloss die Auffassung der Muskulatur, auch die Ponderation und der Kopftypus erwachsen wiederum auf dem Boden des Doryphoros, verweisen gebieterisch in den Kreis unseres Meisters. Das Haupt ist zur Spielbeinseite geneigt, der Blick auf die mit der Fläche nach oben gedrehte, gerade vorgestreckte linke Hand gerichtet, die Rechte zur Schulterhöhe gehoben, deutet mit vorgestrecktem Zeigefinger nach der Linken hin. Trotz der Kleinheit des Werkes lässt der Kopf einige charakteristische, in diesem Kreise besonders auffällige Thatsachen erkennen: die Augen sind weit geöffnet, die Mundwinkel leicht herabgezogen, und dadurch kommt in das Antlitz geistige Belebung, der Ausdruck einer Spannung. Doch die dargestellte Handlung scheint völlig unklar zu sein, denn wenn im Katalog

[1] Aus der Sammlung Pourtalès später Gréau abgeb. Fröhner coll. Gréau pl. XXXII. Ed. Giraudon 101.

der Coll. Gréau gesagt wird: „c'est un jeune lutteur, probablement victorieux dans les jeux d'Olympie, qui va se frotter d'huile (ἀλειφόμενος) pour prendre part à l'agon," so wird doch jedem sofort einleuchten, dass, wenn vielleicht auch die vorgehaltene linke Hand diese Deutung zulassen sollte, die Rechte mit dem vorgestreckten Zeigefinger, der so energisch hinüberweist, diese Erklärung ausschliesst.[1] Übrigens wissen wir ja zur Genüge, in welcher Weise die griechische Kunst einen ἀλειφόμενος darstellte. Darstellbar für die Plastik ist das Tropfen des Öles in die Hand, der Moment, da sich das Öl in der hohlen Hand befindet, nicht mehr. Und dies müsste doch bei dieser Stellung angenommen werden. Das Schwergewicht der Aktion muss übrigens in der linken Hand konzentiert gewesen sein, dies verlangt der Kanon, da das linke Bein das entlastete ist, es wird aber auch klar dadurch, dass mit der rechten, die im Gelenk nach unten abgebogen ist, etwas anderes als die Geste des Zeigens nicht verbunden werden kann.

Und doch brauchen wir dem Epheben nur die Astragala in die Hand zu legen, auf dass die Summe aller Fragen sich ohne Rest löse. Es ist der Moment vor dem Wurfe dargestellt, erwartungsvoll blickt das Auge auf die glückbringenden Würfel, und markierend deutet der Finger, die Spannung erhöhend, an, dass nun der Moment der Entscheidung kommen soll. Es ist ein Astragalizon, der vor uns steht. Plinius aber spricht von zwei Knöchelspielern, und ausserdem: warum ist der Jüngling nackt beim Spiele dargestellt? Für die Lösung dieser letzteren Frage weist uns den richtigen Weg ein Hermeskopf des Pariser Louvre.[2] Er sitzt mittels modernen Halses auf einem nicht zugehörigen Körper und zeigt trotz flauer Arbeit eine so weitgehende Übereinstimmung mit dem Astragalizon, dass wir wohl unbedenklich beide als höchst verwandt,

[1] Aus demselben Grunde ist auch Furtwänglers Deutung unmöglich, dass der Knabe ein Tänie durch die Hand ziehe.

[2] Phot. Ed. Giraudan 1273. Furtwängler Mw. 506, Anm. 3.

vielleicht sogar als Kopien eines Originals ansehen können. Besonders charakteristisch ist die Gleichheit der Behandlung des Haares, das in kleinen, vollen Partien auftritt, mit der bekannten Teilung in der Mitte der Stirn. Als Hermes tritt uns also hier der Knöchelspieler entgegen, und keine Genrefigur, ein Götterbild ist es, das vor uns steht, Hermes, der

Figur 14. Hermeskopf im Louvre.

Gott des Reichtums, aber auch des Glückspieles, der Eigner des Zauberstabes,[1] der Gott der Glückslose oder Würfel, er, dem der erste Wurf als Ἑρμοῦ κλῆρος heilig war. Ein Götterbild in völliger Nacktheit dargestellt zu finden, bietet nun gewiss nichts auffälliges, vielleicht aber kann noch an eine

[1] Hymn. Hom. 529.

weitere Begründung dieser Thatsache, sowie der ganzen athletenmässigen Darstellung gedacht werden. Der Sohn Majas ist als ἐναγώνιος oder ἀγώνιος auch gleichzeitig der Gott der Agonistik und hatte als solcher Bildsäulen „vor den Eingängen der Stadien, in den Palaestren und Gymnasien", so z. B. in Phigalia und Athen.[1] Zu ihm flehte der Jüngling um Verleihung des Sieges, doch auch als vom Gotte des glücklichen Wurfes musste der Ephebe vor dem Wettkampf sich Hermes' Gunst erbitten. War ihm das Los günstig, konnte er ja als ἔφεδρος einen leichten Sieg erringen, und wie ausschlaggebend der Zufall des Losens wirkte, lehrt nicht nur die Schilderung bei Lukian,[2] sondern auch die Thatsache, dass so manche Inschrift[3] betonend hervorhebt, der Gewinner habe seinen Sieg als ἀνέφεδρος errungen.

Kann es uns da Wunder nehmen von dem Athletenbildner par excellence ein Bild des Gottes der Agonistik zu finden in athletischer Nacktheit, ihn darstellend als den Herrscher über das so entscheidungsvolle Los, ein Bild, das also völlig das Wesen des Gottes in seiner Bedeutung für den Wettkampf umfasst? Gewiss nicht, und unbedenklich muss zugestanden werden, dass nicht leicht eine Götterdarstellung sich besser als eben diese zum Schmuck einer Palaestra geeignet hätte. Dass Plinius von zwei Knöchelspielern spricht, braucht uns nicht Wunder zu nehmen, der Astragalizon verlangt ja von selbst gebieterisch seinen Partner, sobald seine göttliche Herkunft nicht mehr klar, seine Aktion als wirkliches Spiel gefasst ist, und die Künstler des römischen Hofes werden nicht gezögert haben, das scheinbar so notwendige Pendant zu schaffen. An Beispielen für solch späte Zufügungen mangelt

[1] Paus. V 14, 9, VIII 32, 3 u. a.

[2] Hermotion 38 ff.

[3] Arch. Zeitschr. 1876, p. 223, Nr. 28, dito 1878, p. 90, Nr. 146, p. 92, Nr. 147.

es ja nicht, und so ward denn Polyklet ἑκὼν ἀέκοντίγε θυμῷ zum Meister einer Genregruppe.[1]

Von selbst schliessen sich die drei Gestalten des nudus telo incessens, des Salbers und des Astragalizon zu einer Gruppe zusammen: Es ist Ein Linienzug der die Konzeption dieser Werke beherrscht, insbesondere markiert durch den zur Schulterhöhe gehobenen seitlich vorgestreckten rechten Arm. Nicht schwer ist es daher, hier dem Entwickelungsgange des Meisters zu folgen: in dem ersten Werke (Westmacottscher Ephebe) tritt die Idee einer Linienwirkung noch vollständig in den Hintergrund, der Chiasmusgedanke ist alleinherrschend und so verharrt denn die ganze linke Körperhälfte in eintöniger Steifheit, während auf der Seite des entlasteten Beines die Aktion allein erscheint, und auch dahin der Kopf sich neigt, so zwar, dass der Blick, welcher der reichbewegten Linie folgte, beim Hinübergehen zur Seite der tragenden Extremität förmlich hilflos herabgleitet. Welch bedeutenden Fortschritt repräsentiert diesem Werke gegenüber der Astragalizon. Die Linie sinkt nicht mehr kraftlos auf der Standbeinseite in sich zusammen, sondern wird durch die Armausladung getragen, der Kopf neigt sich zur Spielbeinseite, welche noch immer die reichere Entwickelung aufweist, insbesondere dadurch, dass sie die durch das Vorstrecken von Unterarm und Hand bewirkte Führung in die dritte Dimension besitzt, welche beim nudus telo incessens durch das telum gegeben ist. Diesem Stadium entspricht auf dem Wege zur Doryphorosentwickelung beiläufig die Dresdner Knabenstatue. Die dritte Etappe auf diesem Werdegange wird durch den Petworther Öleingiesser repräsentiert. In ganz bewusster Weise ist hier bereits das Recht der Linie anerkannt durch Neigung des Hauptes zur Standbeinseite, die Entwickelung in die dritte

[1] Bei dieser Umwandlung ist denn auch die Übersetzung der Gestalt aus dem Göttlichen ins Menschliche in Bezug auf den Fortfall der Attribute erfolgt.

Dimension ist aufgegeben, harmonisch wird das Auge auf beiden Körperhälften geführt, um was die Linie rechts durch den gehobenen Arm mit dem Aryballos hinaufgeleitet ist, um den gleichen Wert sinkt sie links im Unterarm, der dabei gleichzeitig die weite Körperfläche überschneidet. Und der feine Ölstrahl, der in die vorgehaltene Hand träufelt, bildet die gewollte Verbindung der auf- und absteigenden Kurve. Die Neigung des Hauptes in der der früheren Art entgegengesetzten Richtung hat den Zweck, das Gegengewicht gegen die Spielbeinlinie zu bilden, durch die Entwickelung nach nur zwei Richtungen erhält das Werk den Charakter des Blockmässigen, Geschlossenen — es ist die letzte Station auf dem Wege zur Amazone.

Das Motiv des Hermes mit den Glückswürfeln ist ein derart singuläres, dass wir von vorne herein nicht erwarten dürfen, sein Nachleben in der Form von Variationen zu finden. In einer gewissen Abhängigkeit von ihm ist eine kleine Bronze des Wiener Museums,[1] offenbar das Werk einer späteren Zeit. Es ist wiederum Hermes, mit dem Petasos bekleidet, die Chlamys lose über Schulter und Arm geworfen, der vor uns steht. Der Kopf trägt noch unverkennbare Spuren polykletischer Art, der Ausdruck im Antlitze ist jedoch träumerisch und weich. Der rechte Arm ging wohl ganz leicht gehoben schief nach abwärts, die Hand dürfte den Beutel gehalten haben, während die Rechte, dem Astragalizon völlig entsprechend horizontal nach vorn geschoben erscheint. Die Körperformen zeigen noch das Streben nach Schärfe und Knappheit, sind aber doch vom Typus Polyklets nicht minder entfernt, als der sentimentale Gesichtsausdruck. Zweifellos ist hierin besonders der Einfluss attischer Kunst, vor allem der praxitelischen Jugendgestalten wirksam, dem später genauer nachzugehen sein wird.

Doch schon im fünften Jahrhundert bestand keine

[1] Aus Lydien.

Figur 15. Bronzestatuette eines Hermes im Wiener Hofmuseum.

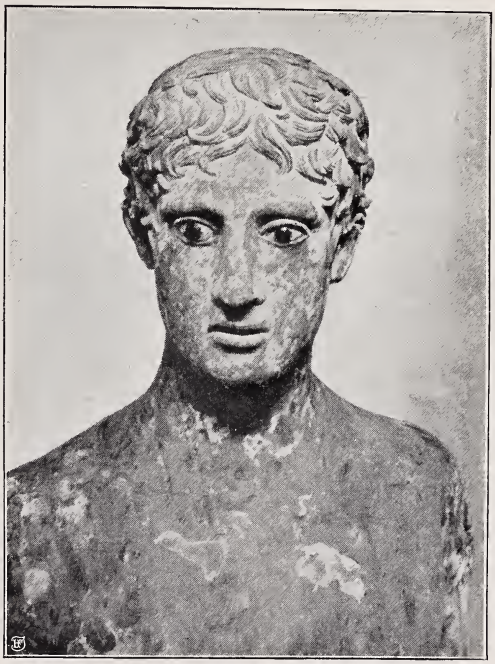
scharfe Grenzscheide mehr zwischen den beiden dominierenden Kunstcentren und lebhaft flutete der Strom gegenseitiger Befruchtung herüber und hinüber. Ist es doch die Signatur jeder schaffensfrohen Zeit nicht durch geistige Zollschranken einen absoluten Purismus schaffen zu wollen. Die Anregung muss die Berechtigung ihrer Aufnahme ohne Rücksicht auf die Frage nach ihrer Herkunft in sich tragen. So sehen wir denn in einer der schönsten Glücksgaben der letzten Zeit attisch-argivische Art reizvoll vereint — in der Jünglingsfigur aus Pompei.[1] Der Grundgedanke des Werkes ist vollständig polykletisch: Ponderation, Kopfbildung, Haarbehandlung, sie setzen sich aus den gleichen Elementen zusammen, die wir bisher stets wiederkehrend fanden. Neuartig und belebend wirkt nur der fremde Zusatz. Dargestellt ist ein zum Epheben erwachsender Knabe etwa von der Altersstufe des Westmacottschen; aber der Körper zeigt nicht dessen Schmale und Herbheit, in den gerundeten Formen und der weichen Modellierung spricht sich die Freude am schwellenden Fleisch aus, die der Kunst Athens eigen ist. Die ganze Meisterschaft des Könnens zeigt dabei der Künstler in der Behandlung des Rückens mit dem scharf vortretenden linken Schulterblatt, dem weichen Übergang vom Nacken aus und der meisterhaften reichen Modellierung der Hüftenpartie. Bedürfte es noch eines Beweises für die attischen Einflüsse in diesem Meisterwerk der Erzgiesserkunst, so fände man sie in der Hintansetzung des Chiasmus, wie ihn der Kanon verlangt, indem bei tragendem rechten Bein auch die rechte Hand die beschäftigte war. Und die gleiche Kreuzung der beiden Kunstrichtungen zeigt der Kopf. Auf den ersten Blick erkennbar als auf polykletischem Boden erwachsen, sind die Lippen schmäler, die Nase fein und weich, die Wangenknochen weniger vorstehend und dadurch das Gesicht erbreitert. „È il sole dell Attica che ne ha riscaldato il modello; è la vivacità la grazia, la snellezza dei fanciulli ateniesi che la

[1] Monum. Antichi X, p. 641 ff., Tv. XVI—XXVI.

Figur 16. Bronzestatue eines Epheben aus Pompei.

nostra statua incarna. Ultimo raggio luminoso essa chiude il giorno dell' arte severa e prelude all aurora della splendida arte del IV. secolo."

Zeitlich und gedanklich diesem grossen Werke gleich nachstehend ist ein Produkt der Kleinkunst eine Hermesbronze des Wiener Museums. Es ist ein ähnlicher Linienzug, der,



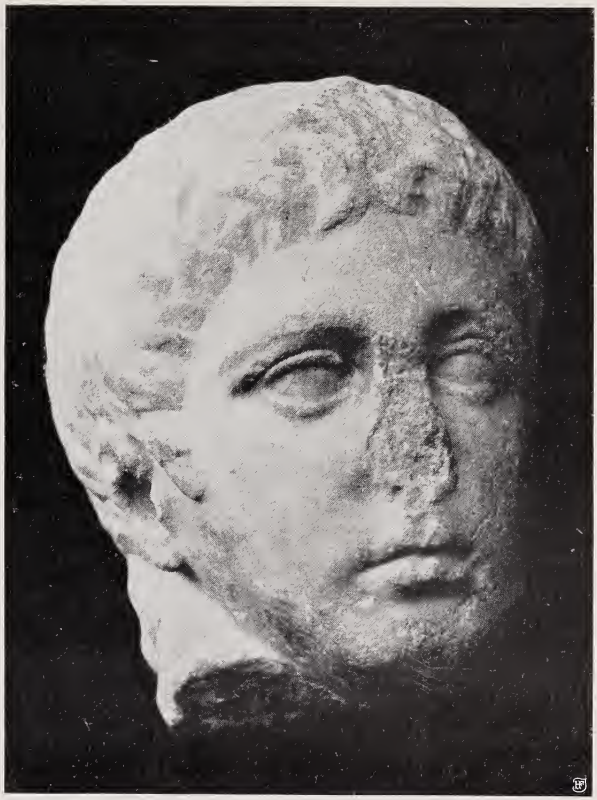
Figur 17. Kopf der Bronzestatue aus Pompei.

wie in der ersten Hermesbronze, uns hier entgegentritt, jedoch ist die Kurve in entgegengesetzter Richtung geführt und das scharfe Vorstossen des Unterarmes zu einer gefälligen Beugung in dem den Beutel haltenden Arm gemildert. Auch ist das Haupt bereits der Standbeinseite zugeneigt, und in dem ganzen, trotz Kleinheit und geringer Arbeit liebenswürdig und elastisch wirkenden Werk können wir unbedenklich

Figur 18. Bronzestatuette eines Hermes im Wiener Hofmuseum.

einen Nachklang späterer Art polykletischer Schulempfindung wahrnehmen.

In die gleiche Kategorie später Nachbildung polykletischer Art gehört ein Hermeskopf des Museo Chiaramonti.[1] In der



Figur 19. Athletenkopf der Sammlung Pollak.

Auffassung und Bildung des Haares lehnt er sich ziemlich eng an den Dresdener Knaben an, der Ausdruck im Gesicht ist weich und sehnend und die ganze Charakteristik in dem runden

[1] Mus. Chiaramonti 589.

Petasos gelegen, eine dem Wesen entsprechende Umbildung nicht einmal versucht.

Allen von den polykletischen Knabengestalten herstammenden Neubildungen ist als stets bewahrte Familienähnlichkeit gemeinsam der steile Abfall der Backenknochen gegen das Kinn, die dem Kopfe ein stark birnförmiges Ansehen verleihen, gleichsam als ob das Hauptcharakteristikon der Jugend in der schmalen fleischlosen Behandlung der Wangen gesucht worden wäre. Durch die gleiche Eigenart gesellt sich zu dieser Gruppe ein Kopf aus Rom, dessen Wiedergabe wir der Güte des Besitzers verdanken. Das Haar, welches in dichter Lage den scharf konturierten Schädel deckt, lässt trotz der starken Verscheuerung die gleiche Anlage wie beim Westmacottschen Knaben erkennen bis in Details der Ausführung, wie die zwei Haarspitzen, die symmetrisch in die Stirn hineinragen. Auch die Neigung des Kopfes nach der rechten Seite war mit der des nudus telo incessens identisch. Als jüngeres Glied der Familie erweist sich jedoch das römische Stück, durch die tiefer gelegten Augen und besonders die Lippen, deren untere kaum merklich mehr vorgeschoben ist. Ohne Zweifel repräsentiert auch dieser römische Kopf eine der zahlreichen für uns namenlosen Athletenbildungen aus der Schule des Meisters von Argos.

Man braucht wohl nicht zu befürchten Polyklets Ruhmeskranz allzu sehr zu entblättern, wenn man versucht ihm ein Werk abzusprechen, dessen Glanz zwar mit am hellsten strahlt, dessen Zuteilung zu des Meisters Kreise jedoch nie völlig unwidersprochen blieb — den Idolino.[1] Es ist ein Werk voll reiner ungetrübter Ruhe, mit einem fast weihevollen Ausdruck der Frömmigkeit, eine Jünglingsgestalt, die „ohne Rücksicht auf die Aussenwelt nur für sich selbst existiert.“ Und dabei durchzieht das Werk ein ruhig bewegter Linienfluss, gehoben

[1] Abgeb. Br.-Bruckmann, Denkm., T. 274—277, Furtwängler Mw., p. 497 ff., Amelung Führer, p. 272 ff.

durch individuelle Züge, wie die Wendung der inneren Handfläche gegen den Körper. „Seine Entstehung verdankt das Werk einem Künstler des 5. Jahrhunderts. Die einfache breite flächenhafte Form des Körpers, die breite Brust, die feste Einfügung der Beine in die Hüften, das Grössenverhältnis der einzelnen Körperteile, die einfache Stilisierung der Haare — all das sind untrügliche Zeichen für die Zeit des Phidias und Polyklet. An die Köpfe der Figuren Polyklets erinnert denn auch der Kopf unserer Figur. . . . Dabei lassen sich Abweichungen und Annäherungen an das attische Ideal des Myron nicht verkennen". Schliesslich erkennt Amelung in der Figur das Werk eines Künstlers, „der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts lebte und sowohl von Polyklet als von den gleichzeitigen attischen Meistern beeinflusst war."

Schon einmal fanden wir solch eine Beeinflussung attischer Künstler durch Polyklet und zwar im engsten Kreise des Phidias, wo der Theseus im Ostgiebel des Parthenon hierfür beredtes Zeugnis ablegt. Und auf den Kreis des Phidias als die Ursprungstätte des Idolino werden wir hingewiesen durch seine Übereinstimmung mit dem Anadumenos Farnese. Es ist bei beiden die gleiche, so natürlich aus der Situation sich ergebende Stellung, und ziehen wir nur die Ponderation in Betracht, so haben wir nur eine der Florentiner Gestalt näher stehende Figur zu nennen: Die Athena Lemnia. Den Anadumenos, dies reizvolle und lebenswahre Werk, hat schon Gerhardt, ebenso wie nach ihm Furtwängler dem Phidias zugeschrieben und Kekulé[1] wies ihn ob seiner nahen Verwandtschaft mit dem Idolino dem gleichen Meister zu wie diesen. Diesen aber möchten wir in jenem Kreise suchen, in dem die Schöpfung weihevoller Gestalten heimisch war, die mit reicher Schönheit vollendete Würde vereinten, dessen Oberhaupt die höchste Verkörperung griechischer Götterideale geschaffen hat: die Athena Parthenos und den Zeus von Olympia.

[1] Über die Bronzestatue des Idolino 49. Berliner Winckelmannsprogramm.

Eng gezogen sind die Grenzen, innerhalb derer der Meister der argivischen Erzgiesserschule sein Werk aufbaut. Und die Enge dieser Grenzen hindert die Entwickelung seiner Schule und Nachfolger — ihn selbst zwang sie, sein Thema auszuschöpfen und gab ihm dann die Möglichkeit des Fortschreitens vom Gebundenen zum Freieren. Auch bei Polyklet ist Fortschritt, sein Weg führte von den jugendlichen Gestalten[1] zum Diadumenos.

IV.

Der Werdegang eines Künstlers ist auch der Kommentar seiner Werke. Oft erscheint dann als das Produkt äusserer Einflüsse, was an sich in dem Kreise fremdartig und schwer verständlich auftritt. Dem antiken Meister gegenüber entbehren wir jedoch meistens dieses Führers und sind gezwungen, den umgekehrten und deshalb unsicheren Weg einzuschlagen, durch Ausscheiden des offenbar Entlehnten, ihm nicht eigenen oder eigen gewordenen ihn in seiner Zeit und Umgebung zu rekonstruieren — andererseits aber durch Festlegung der Angelpunkte seiner Art, eben dieser letzteren Entwickelung in seinen Werken zu suchen und so auf dem indirekten Wege seinen Werdegang und damit einen Teil seines Wesens zurückzugewinnen.

Wir sahen nun am Doryphoros, wie es zum Teil attische Vorbilder waren, von denen unser Meister beeinflusst war, und wie er an dieser vorbildlichen Figur das Thema der bewegten Ruhe verkörperte. Und nur als Kanon vermag man dem Werke gerecht zu werden: es ist eine Definition, welche ängstlich von allem Individualisierenden absieht, um möglichst viel Individuen unter ihrem Begriff vereinen zu können. Die Hauptsumme der Thätigkeit Polyklets auf dem Gebiete der

[1] Eine Umwertung zu einem jugendlichen Herakles, als Portraitstatue restauriert, ist die Statue in München, Glyptothek, Nr. 230. (Cf. Furtwängler, a. a. O. Cl. 661. 3. R.)

Athletenbildnerei müssen wir uns davor liegend denken, alle anderen Werke müssen sich diesem Begriffe subsummieren lassen. In unseres Meisters Knabengestalten nun sahen wir neben solchen, die direkt als unter dem Kanongedanken stehend beurteilt werden wollen, eine kleine Gruppe, die Polyklets Entwickelung, das Reifen eines künstlerischen Gedankens in vielen Phasen erkennen lässt. Im nudus telo incessens begonnen, im Petworther Eingiesser und Astragalizon weitergeführt, findet er im Diadumenos seine vorläufige Ausstrahlung, wenn auch noch nicht Vollendung. Es ist die Idee der in sich zurückkehrenden Linie, der gleichmässigen Belebung beider Seiten, welche auch hier dominiert. Von der Wertschätzung dieses Werkes schon im Altertume erzählt deutlich der geschäftsmässige Bericht des Plinius — centum talentis nobilitatus — aber noch viel deutlicher die stattliche, von Jahr zu Jahr wachsende Replikenreihe.[1] Diese kündet aber nur die individuelle Lebenskraft des Werkes, das selbst vereinzelt

[1] I. Statuen:

1. Athen, Nationalmuseum, gefunden 1894 auf Delos; abgeb. und besprochen Monuments et Memoires (Fondation Piot) tome troisième 1897. pl. 14. Reinach Rép. 547. 9.
2. Madrid, „Meleager". Hübner Nr. 68. Clarac 475. 6. R., abgeb. Furtwängler Mw. p. 439.
3. London, British Museum, aus Vaison. Michaëlis Annali 1878, p. 6 ff., Monum. Tav. IL, Friederichs-Wolters 508, Collignon I, Fig. 253, Reinach 547. 5.

II. Torsi:

4. Turin, Museum. Furtwängler Mw. 436, Anm. 5.
5. Paris, Louvre Nr. 2235.
6. Rom, Magazino communale. Gefunden 1882 auf dem Esquilin. Petersen, Bull. de la comm. archaeol. comm. 1890. p. 187 tv XI. XII. Helbig Führer[2] Nr. 747. Reinach 547. 7.
7. Rom, Pal. Mattei. Matz-Duhn 1037. Cl. 241. 3. R.
8. Rom, Capitolin. Museum. Bottari, Mus. Cap. to LII. Cl. 560. 3. R.
9. Rom, Museo Torlonia Nr. 332. Reinach 547. 6.
10. Rom, Pal. Torlonia. Matz-Duhn 1043. Cl. 591. 4. R.
11. Rom, Villa Medici. Mich. Ann. 1878. p. 6. Matz-Duhn 1035.

blieb, an der griechischen Plastik ist es als Ganzes fast spurlos vorübergegangen, keine Umbildung kündet uns von einem tiefen Eindruck.

Wir werden unserer Betrachtung des Diadumenos die Statue von Delos zu Grunde legen, welche erst durch die französischen Ausgrabungen im August des Jahres 1894 dem

---

12. Rom, Pal. de la Praefettura. Matz-Duhn 1106.
13. Rom, Pal. Giustiniani. Matz-Duhn 1041. Cl. 465. 7. R.
14. Rom, Pal. Barberini. Matz-Duhn 1033.
15. London, Lansdown-House. Michaëlis, Anc. Marbles in Gr. Br. p. 438, Nr. 3. Cl. 517. 1. R.
16. Cassel, Bouillon III, stat. pl. 17. 1.
17. Berlin, Ant. Skulpt. 514. Kabinettstück.
18. Rom, Villa Albani. Matz-Duhn 1008a. Arndt-Amelung Evkf. 1135.
19. Florenz, bei Bardini mit Doryphoroskopf. Festschr. f. Benndorf, Taf. 5. Studniczka, Jahreshefte II, p. 192 ff.
20. München, Glyptothek Nr. 174.

III. Köpfe:

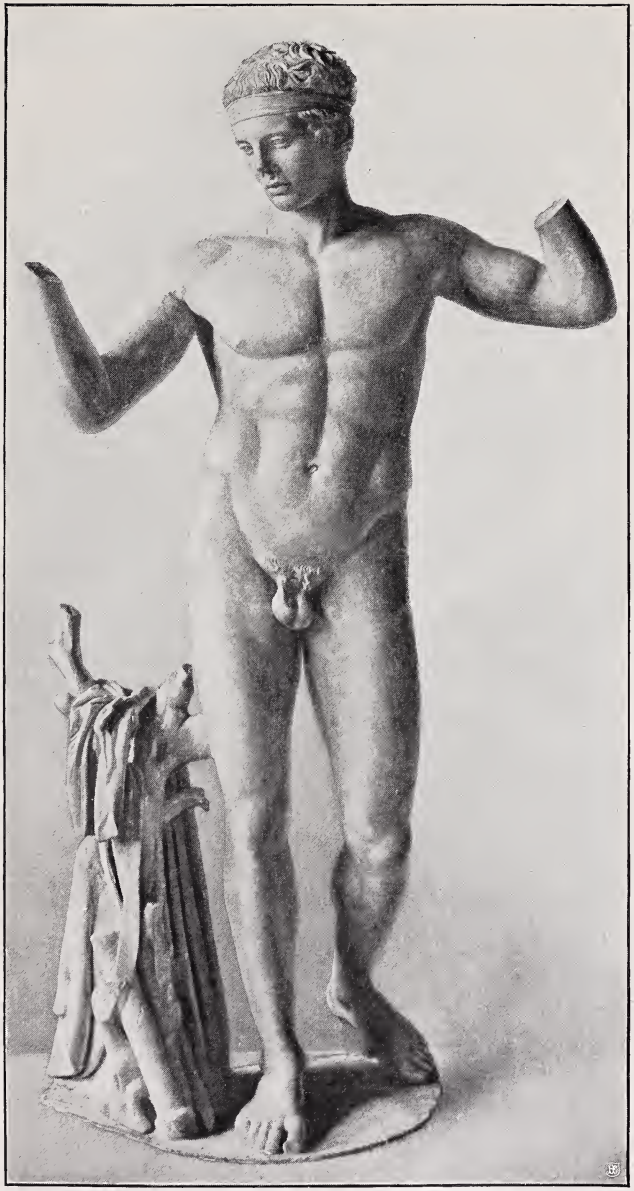
21. Dresden, abgeb. Ann. d'Ist. 1871, Tv. V.
22. Cassel, Conze, Beiträge. Tf. 2.
23. Rom, Pal. Giustiniani. Cl. 531. 5. R.
24. Rom, Vigna Belardi. Matz-Duhn 1671.
25. Rom, Coll. Baracco, abgeb. la coll. B. pl. XXXXVII.
26. Rom, Kunsthandel. Arndt-Amelung Evkf. 190/1.
27. Rom, Privatbesitz Sammlung Pollak.
28. Terracina, Museum — nur die eine Kopfhälfte erhalten.
29. Paris, Louvre. Kopffragment. Phot. Giraudon, Nr. 1283.
30. London, British Museum, Büste, abgeb. Rev. arch. 1895. pl. 11, 12.
31. Sens, Sammlung Dr. Lorne, gefunden in Vauluisant, abgeb. und bespr. Bulletin des Antiquaires de France 1900. p. 253 ff. „sculpture froide et sèche".

IV. Bronze:

32. Paris, Cabinet des méd. Bab.-Blanchet Nr. 927. Ehemals Sammlung Janzé. Michaëlis, Ann. 1878, p. 11. Babelon, Cab. des antiq. 16. Murray, History of Greek sculpture, p. 273. Collignon, Hist. de la sc. Gr. Fig. 254. Reinach 547. 8.

V. Teracotte:

33. London, Privatbesitz aus Kleinasien. Murray, J. of H. st. VI, p. 243, pl. LXI. Furtwängler, Mw. 438.



Figur 20. Diadumenos aus Delos im Nationalmuseum von Athen.

schützenden Schosse der Erde entstieg. Der Feinsinn des Kopisten äussert sich schon darin, dass er den schönen Linienfluss des Werkes nicht durch eine plumpe Stütze zerstörte, sondern dieser die Form eines Baumstrunkes gab, der nur mit einem kräftigen Ast zur Figur hinüberreicht und über welchen ein Gewand in reichen künstlerischen Falten geworfen ist.

Ein männlich reifer Jüngling von vollendetem Ebenmass der Formen steht vor uns. Das ruhige Stehen wird wiederum erwiesen durch die mächtig ausladende Hüfte der rechten Seite. Auch sonst zeigt der Körper in seiner Bildung kaum eine Abweichung vom Doryphoros. Es ist die gleiche starke Entwickelung der Inguinalfalte, die grosse freie Fläche um den Nabel, der Abschluss nach oben durch die allzu kräftig hervortretenden Rippenbogen. Das delische Exemplar aber zeigt in seiner Durchführung einen Sinn für die Unterordnung der Details unter den Gesamteindruck, der unzweifelhaft auf Rechnung des Kopisten zu setzen ist.

Wir konnten am Doryphoros jenen bekannten Chiasmus erschliessen, der dem tragenden Beine den lose herabhängenden Arm entsprechen liess, während das Spielbein sich mit der agierenden Hand vereinte. Beim Diadumenos sind beide Hände beschäftigt, aber die Forderung des Kanons doch nicht völlig durchbrochen. Dem Standbein entspricht eine ruhende Armaktion: der rechte Arm hält das Ende der Tänie, während der linke in verhältnismässig starker Aktion demgemäss fast wagerecht zur Seite gestreckt und scharf abgebogen, die Binde anzieht und festlegt. Hieraus resultiert jener Linienzug, der wie eine Selbstvariation des Meisters gegenüber dem Salber anmutet: die zweite Hälfte der Kurve erscheint, statt nach unten, nun nach oben geleitet, und die Funktion des verbindenden, gedachten Ölstrahles versieht hier die materielle Tänie.

Der Diadumenos ist das schlagende Beispiel für Polyklets eigene Auffassung des Kanongedankens. Seinetwillen

aber hat unser Meister die schwersten Vorwürfe erfahren: „Das im Schreiten Innehalten passt nicht zur dargestellten Handlung, man schreitet eben nicht, wenn man sich etwas um den Kopf legen will, Polyklet versetzt sich nicht genug in die Situation selbst, um aus dieser heraus schaffen zu können, das schöne Motiv, der an sich schön bewegte Rythmus ist ihm das Erste, und erst in zweiter Linie kommt ihm die Bedeutung der Bewegung.“[1] Das Schwergewicht dieses Vorwurfes ist durch die Erkenntnis, dass es sich um kein Innehalten im Schreiten handle, bereits behoben. Sich in vollendeter Ruhe eine Binde umzulegen, hat gewiss nichts auffallendes an sich, um so weniger, wenn diese Ponderation wohl motiviert ist, was bisher allgemein übersehen wurde: nämlich durch die Neigung des Kopfes. Wir haben uns die Situation so zu denken, dass der Jüngling sich die Tänie bereits umgelegt hat und nun durch das Vorlehnen des Kopfes die Intensität in denselben verlegt um die Binde festzuziehen und er muss dabei ganz naturgemäss das entlastete Bein zurücksetzen. Man braucht nur einmal die Situation in ihrer ganzen Abfolge zu belauschen, um zu finden, dass diese Phase auftritt und eine im Vergleich mit den anderen lange Dauer hat. Der Vorwurf gekünstelter Unwahrheit ist daher völlig unbegründet, die Neigung des Kopfes nicht bloss Ausdruck der Bescheidenheit des Siegers,[2] sondern eine aus Naturbeobachtung erwachsende Konsequenz. Dass dies Moment der Kraftaufwendung beim Umlegen der Binde thatsächlich vorhanden ist, wird auch durch die Haarmodellierung bewiesen. Die Tänie, durch zwei

[1] Furtwängler. a. a. O., p. 444.

[2] Damit wollen wir jedoch nicht leugnen, dass der Diadumenos sich wirklich eine Siegerbinde ums Haupt legt, obgleich nach sämtlichen Berichten (cf. Compte rendu 1874, p. 215) dieselbe stets durch den Kampfrichter angelegt wurde. Doch erscheint die Annahme, dass der Diadumenos sich etwa zum Mahle schmücke, als durchaus dem Charakter der Plastik dieser Zeit widersprechend.

feine parallele Streifen als weiches Wollband charakterisiert,[1] schneidet tief in die Haarfülle ein, so dass diese ringsum als starke Überdachung hervortritt. Dies ist aber nur möglich, wenn die Binde fest angezogen wird, denn dass eine solche auch mit anderem Effekt umgelegt werden kann, lehrt ein Blick auf den Petworther Diadumenos,[2] bei dem das Haar über die Tänie herabreicht.

Vergleichen wir den Doryphoroskopf mit jenem des Diadumenos, so erscheint es begreiflich, dass letzterer lange als unpolykletisch gelten konnte. Repräsentiert jener einen allgemeinen Athletentypus, so zeigt dieser in jedem Detail das Bestreben, persönlich zu sein. Die Haarbehandlung unterzog Botho Graef[3] einer feinsinnigen Analyse, worauf wir noch später hinweisen werden. Das Antlitz erhält seine Prägnanz durch das steile Aufsteigen des Unterkiefers und die schmalen Wangen, welche es zu einem fast völligen Oval gestalten. Das Kinn ist zart gebaut, die Lippen nur mehr leise geöffnet, die Nase verhältnismässig schmal und der Übergang der Flügel zu den Wangen reich modelliert: es liegt ein Hauch geistiger Potenz in dem Werke, der in einem entfernten, aber doch unzweifelhaften Verwandten, dem einschenkenden Satyr des Praxiteles, zum reinsten attischen Adel gesteigert erscheint.

Es ist nicht zu verwundern, dass die Variationsfähigkeit dieses gedanklich so streng geschlossenen Werkes beinahe gleich Null ist. So hat sich auch jene Gestalt, welche als eine Umbildung des Jünglings mit der Siegerbinde galt, der Casseler Athlet nebst der Petworther Figur als falsch ergänzter Torso des Diadumenos[4] entpuppt. Doch vermögen wir noch an einer Gestalt, die dem Ausgang der Antike angehört, seine Nachwirkung

---

[1] So z. B. am Dresdener Kopf; der von Delos zeigt genau die Fältchen und Zusammenschiebungen des Stoffes.

[2] Michaëlis, Anc. marbles in Gr. Br. p. 609.

[3] Jahrb. d. k. d. arch. Inst. XII (1897), p. 82 f.

[4] Jüthner, „Über antike Turngeräte“ in den Abh. des arch.-epigr. Seminars d. Univ. Wien. 1896. p. 86.

wahrzunehmen, ohne dass es leider durch deren fragmentarischen Zustand möglich wäre, die Intentionen ihres Bildners zu erkennen. Es ist dies ein vom Restaurator zu einem Meleager ergänzter Torso der Villa Panfili.[1] Ganz offenbar war er als Gegenstück zu der dabei stehenden Variation des Doryphoros (als Jäger) gedacht und daher dürfte die Ergänzung im Grossen und Ganzen das Richtige treffen. Der Linienzug ist in der Hauptsache durch die erhaltenen Teile gesichert. Die Körperbehandlung zeigt im allgemeinen das Bestreben, sich möglichst eng dem Archetypus anzuschliessen und nur als später Beleg für dessen dauerndes Ansehen verlangt das Werk unser Interesse.[2]

Wenn auch das Schaffen unter selbst auferlegtem Schulzwang dem, man möchte fast sagen, plötzlichen Entstehen gewaltiger Werke nicht günstig war, so bietet es uns dafür den Ersatz am Ariadnefaden dieses Schulgedankens die Entwickelung verfolgen zu können. Und so ist auch der Diadumenos eine Etappe auf dem Wege zu Polyklets reifstem Werke — zur Amazone.

V.

Im 34. Buch seiner Naturalis Historia berichtet Plinius über die angebliche Amazonenkonkurrenz der fünf Meister „quamquam diversis aetatibus geniti“ des Polyklet, Phidias, Kresilas, Kydon und Phradmon, welche den Sieg des Erstgenannten zur Folge hatte. Diese fünf nun haben sich auf vier reduzieren lassen, da sich der Meister „Kydon“ als missverstandenes Ethnikon des Kresilas entpuppte.[3] Ganz offenbar

[1] Matz-Duhn 1101. Clarac 480. 3. R.

[2] In dekorativer Weise als Namensillustration verwendet, findet sich der Diadumenos auf dem Grabstein des Tiberius Octavius Diadumenos im Vatican Museo Pio-Clementino. Helbig I² Nr. 134, C. J. L. VI², Nr. 10035.

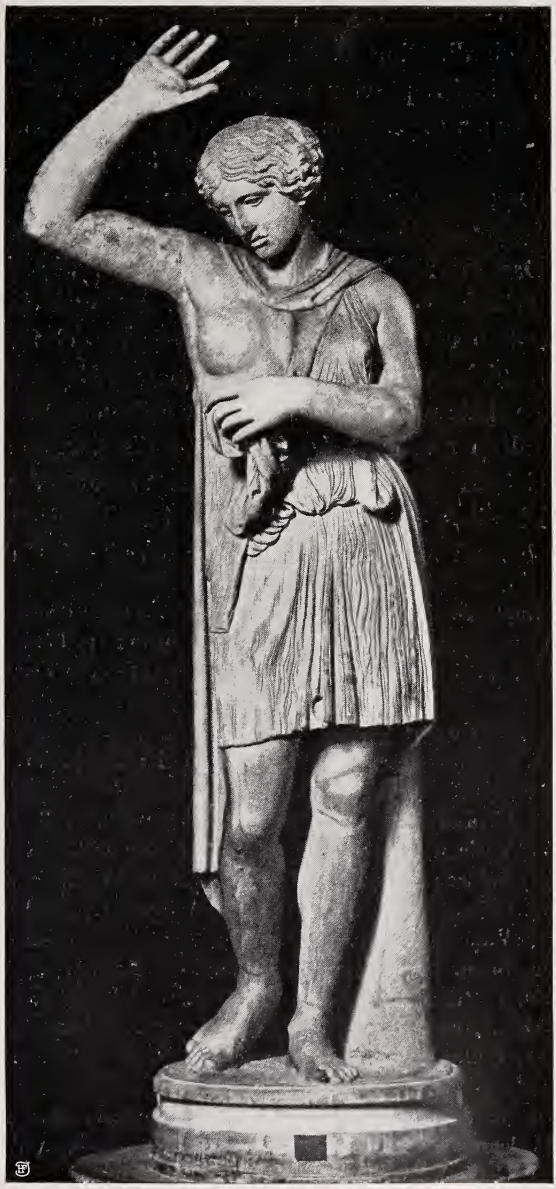
[3] Cf. auch Löwy, Inschr. griech. Künstler Nr. 45 u. 47.

haben wir es hier mit einer der zahlreichen Fremdenführerlegenden zu thun, aus der wir aber so viel entnehmen können: es gab zumindest vier in der Auffassung einander nahestehende Amazonentypen, welche in dem mit dem Amazonenglauben so eng verbundenen Tempel der Diana von Ephesus aufgestellt waren. An diesen Werken hafteten die Namen von vier scheinbar ziemlich gleichzeitigen Meistern, deren Autorschaft nicht zu bezweifeln ist. Phidias ist durch die Erwähnung bei Lukian[1] gesichert, Kresilas durch sein offenbar auf die Inschrift zurückgehendes Ethnikon, Polyklet als Sieger und Phradmon durch den geringen Ruhm seines Namens. Denn bei einer willkürlichen Wahl wäre diese gewiss auf einen glanzvolleren gefallen. Etwas muss aber doch nicht in Ordnung sein, darauf deutet die Bemerkung „quamquam diversis aetatibus geniti," denn Phidias und Kresilas sind durch die Person des Perikles eng verbunden, Polyklet und Phradmon werden als um Olymp. 90 blühend angeführt[2] und die Distanz zwischen Phidias und Polyklet ist keine derartige, dass sie die Bemerkung rechtfertigen würde. Man las also statt aetatibus — civitatibus, was aber den schwerwiegenden Fehler hat überhaupt keinen erträglichen Sinn zu geben. Und doch trifft eben hier weder Plinius noch die Überlieferung eine Schuld, die Stelle ist korrekt und giebt einen guten Sinn, wie unsere weitere Untersuchung hoffentlich zeigen wird. Mit Eifer versuchte man unter diese vier Meister vier offenbar verwandte Amazonentypen aufzuteilen, nämlich den Berliner, Kapitolinischen, Matteischen und Panfilischen. Nach mannigfachen Wandlungen von verschiedenen Seiten nahm zuletzt Furtwängler[3] folgende Gruppierung vor: Der Berliner Typus gehört Polyklet, der Kapitolinische Kresilas, der Matteische Phidias und der Panfilische daher Phradmon. Leider sehen wir uns gezwungen, das oft geübte chassez-croisez von neuem auf- und eine andere

[1] Imagg. 4 und 6 = Overbeck Schriftq. Nr. 768.

[2] Plin. N. H. XXXIV 49.

[3] A. a. O. p. 291 ff. u. 449 f.



Figur 21. Statue einer verwundeten Amazone im Kapitolinischen Museum.

Verteilung vorzunehmen. Von vornherein müssen wir bezweifeln, dass sich die vier Typen mit den vier Meistern decken, a, dass wir überhaupt vier verschiedene Typen vor uns haben. Es sei gleich vorweggenommen, dass wir nach den Ausführungen über den Diadumenos das Werk Polyklets nur in der Kapitolinischen Amazone wiederzufinden vermögen.

Was in jenem Werke begonnen ist, erscheint hier durchgeführt. Das Motiv der bewegten Ruhe, das wie ein Alp auf dem frei schaffenden Künstler lastete, ist nun im höheren Sinne gefasst, der Ruf des Sokrates nach Beseelung des Bildwerkes war nicht wirkungslos verklungen. Alle Motive finden sich in der höheren Einheit — der schönen Wahrheit zusammen und so erscheint die Amazone als das Werk des gereiften Meisters, würdig der Konkurrenz mit dem grossen attischen Plastiker und der gemeldete Urteilsspruch wird uns erst hier begreiflich.[1] Ein Bild der Kraft und doch nicht

[1] Die Repliken sind verzeichnet von Michaëlis „die sog. ephesischen Amazonenstatuen" Jahrb. I d. k. d. arch. Institutes, p. 17ff. Wir geben sie untenstehend wieder wegen der inzwischen erfolgten Vermehrung der Exemplare.

I. Statuen und Torsi:

1. Rom, Capitol. Mus., Nr. 10. Bottari, Mus. Cap. III, 46. Clarac 486. 3. R. Michaëlis b.
2. Rom, Capitol Hauptsaal Nr. 25. Clarac 486. 4. R. Michaëlis c.
3. Rom, Vatican, Braccio nuovo Nr. 44. Clarac 483. 4. R. Michaëlis e.
4. Rom, Palazzo Colonna. Matz-Duhn Nr. 940. Michaëlis f.
5. Rom, Palazzo Torlonia. Matz Duhn Nr. 941. Michaëlis h.
6. Rom, Villa Borghese. Michaëlis g.
7. Rom, Sammlung Baracco. Vorzügliche Arbeit.
8. Paris, Louvre. Clarac 134. 1—3. R. Michaëlis d.
9. Wörlitz, Arndt-Amelung Evkf. 388—390. Michaëlis i.
10. Einst, Coll. Giustiniani. Clarac 487. 1. R. Michaëlis k.

II. Köpfe:

11. Rom, Vatikan, Gall. delle statue, der Amazone Mattei aufgesetzt. Michaëlis l.
12. Rom, Capitol Nr. 5. Michaëlis m.
13. Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek. La coll. Ny Carlsberg, pl. 47 (einst Palazzo Sciarra). Matz-Duhn 1735. Michaëlis o.

männlich hart, erblicken wir die kriegerische Jungfrau, die an der rechten Brust schwer verwundet sich auf den Speer stützt und mit der Linken das Gewand hält, welches sie von der brennenden Wunde entfernt hat. Würde nicht schon der lange Reitermantel und der Speer ebenso wie der kurze dorische Chiton, der in seiner noch etwas strengen canellurenmässigen Modellierung doch den Stoff des Gewebes deutlich erkennen lässt, uns vernehmlich sagen, dass eine Amazone vor uns steht, so thäte dies die herbe Schönheit des Antlitzes.

In diesem Werke wird allen Forderungen des Kanon entsprochen, aber es ist alles verinnerlicht. Der Chiasmus des Gedankens erscheint völlig in den der Erscheinung umgesetzt: dem tragenden linken Beine entspricht der stützende rechte Arm und die Last des Körpers ist auf beide in gleicher Weise verteilt. Dem entlasteten rechten Bein vereint sich wiederum der ruhende linke Arm. Auch das Haupt ist den Forderungen der Regel entsprechend leicht zur Seite geneigt, aber ebenso wie die Aktion der Arme erscheint auch dies wohlmotiviert: durch das Verlangen, den Sitz des quälenden Schmerzes zu sehen. Es ist ein tiefdurchdachter in sich vollendeter Aufbau, das schwierige Problem der bewegten Ruhe erscheint völlig bewältigt: die scheinbare Schrittbewegung ist beibehalten, das was wir uns im Allgemeinen polykletische Ponderation zu nennen

14. Rom, Capitol Conservatoren-Palast. Michaëlis n.
15. Rom, Monteverde. Arndt-Amelung Evkf. 149/150.
16. London, British-Museum. Bronzekopf, abgeb. Anc. Marb. X 43. Michaëlis q.
17. Einst Paris, Sammlung Pourtalès. Michaëlis p.
18. Petersburg, Ermitage Guédéonow Nr. 356. Cf. Michaëlis a. a. O. p. 18, Anm. 3 und Furtwängler Mw. p. 591.
19. Wien, Hofmuseum. Kopffragment aus Ephesus.
20. Rom, Villa Albani, als Herme verwendet. Arndt-Amelung Evkf. 1117/8.

III. Geschnittene Steine:

1 Paris, Louvre, Achatonyx. Michaëlis a.
2. Syracus, Sardonyx-Cammeo. Michaëlis r.

angewöhnt haben, aber durch das Aufstützen auf den Speer ist das ruhige Stehen so prägnant zum Ausdruck gebracht, dass von einer Verwechselung nicht mehr die Rede sein kann. Es ist dies Werk im Kreise des Polyklet kein Fremdling, er ist sich auch nicht selbst damit untreu geworden, er hat sich vielmehr darin zu seiner vollen Grösse entwickelt. Zwar der Frauenkörper, den Polyklet hier schuf, — er konnte naturgemäss nicht von dem Zauber jener vollendeten attischen Formenschönheit umflossen sein und doch kannte auch er den Reiz der schwellenden Form: dies zeigt deutlich die Art wie sich der linke Busen unter dem Gewande zeichnet — aber was er schuf ward zum Typus, der noch späte Generationen in seine Fesseln zwang. Wie die Amazone vor uns steht, ist sie zugleich Schluss und Höhepunkt einer Entwickelung, logische und künstlerische Konsequenz des aus dem nudus telo incessens hervorgegangenen Gedankens, der über den Astragalizon zum Salber führte. Es genügt die Thatsache auszusprechen und sie leuchtet sofort ein, dass es Eine künstlerische Konzeption ist, welche diese Schöpfungen umschliesst; der Linienzug des Salbers und der Amazone, sie sind kaum varriiert und doch bei dieser welch eine mächtige Weiterentwickelung! Die stützende Lanze repräsentiert als Vertikale den Gegensatz zu der reich entwickelten Kurve, das Ruhemoment zu deren starken Entfaltung auf der rechten Seite. In gleicher Weise wie bei dem Öleingiesser wird das Auge durch den in Schulterhöhe erhobenen Arm hoch hinaufgeführt, um über das Haupt, das sich raumfüllend in die Umrahmung des Armes neigt, hinüberzugleiten an den Ruhepunkten, welche die auf der Schulter aufliegenden Falten des Mantels bilden. So ist jede plötzliche Senkung vermieden, und in der das Gewand entfernenden Hand schliesst sich die Linie in vollendetem Ebenmass. Und auch die untere Partie hat ihre reiche Gliederung, also ebenfalls ein Hinausgehen über den Salber, das Auge gleitet nicht mehr an der Beinkontur einfach hinunter, sondern vom schnürenden Gürtel geht die Kurve längs der Gewand-

falte, um dann an dem vorragenden Stück des Reitermantels übergeleitet zu werden. Es ist ein reiches Wogen, das Recht der Linie und ihr Reiz aufs höchste entwickelt und doch alles unter der Gewalt streng logischen Aufbaues. Alles ist so fest gefügt und gegenseitig in einander begründet, dass jede geringe Abweichung zur Absurdität führen musste.

So fügt das Werk zu den Einzelzügen, die wir über den grossen Meister der argivischen Erzgiesserschule sammelten, das letzte bekräftigende Glied. Zum Haupt einer Schule durch den lehrhaften, kanonistischen Zug, den die Richtung des Doryphoros repräsentiert, ganz direkt prädestiniert, steht er mit beiden Füssen auf den Schultern der Vergangenheit, jedoch mit weitem Blick lebenskräftige Elemente von überall her sammelnd. Er schafft aus dem als tragend erkannten Schulgedanken heraus, mehr in die Tiefe als in die Breite gehend, seine Werke sind nicht Offenbarungen eines unbegreiflichen Genius, die auf einmal unfassbar vor uns stehen dem Haupt ihres Schöpfers fertig entspringend gleich Athenen dem ihres Vaters Zeus. Was er schafft, entsteht in langem Ringen mit dem Stoffe, schrittweise sich emporarbeitend zur Höhe der Vollendung, doch darum nicht minder vorbildlich. Der Widerstreit zwischen Schule und künstlerisch freien Schaffen endet mit dem vollen Siege des letzteren, ohne dass die erstere besiegt wäre. Individualitäten dieser Art drücken der Mit- und Nachwelt nicht minder den Stempel ihres Geistes auf, als himmelstürmende Genies und da sie völlig auf festgefügtem Grunde stehen, ist ihre Nachwirkung oft noch intensiver. Die deutsche Litteratur besitzt in der Gestalt Lessings die völlige Parallelerscheinung zu der künstlerischen Eigenart Polyklets.

Botho Graef hat in seiner Untersuchung:[1] „Die Amazonenstatue des Polyklet“ auf Grund feinsinniger Beobachtungen die nahe Verwandtschaft des Diadumenoskopfes mit dem unserer

[1] Jahrb. d. k. d. arch. Inst. XII, pag. 81 ff.

Amazone nachgewiesen. „Es ist besonders die Gleichheit in der Behandlung des Haares entscheidend, das an beiden Köpfen, gleich einer stilisierten Blüte vom Kopfwirbel ausgeht. Die Achse dieser Blüte ist schräg gegen die des Schädels gestellt,

Figur 22. Kopf der Amazone in Wörlitz.

die Blüte entwickelt sich wesentlich nach einer Richtung, gewundene Kelchblätter fassen die aufspriessende beiderseits ein, während ein einzelnes grosses deutlich sich abhebendes Blatt rechts unten ansetzt.“ So nimmt auch er unsere Amazone für Polyklet in Anspruch, zugleich will er jedoch jene des Berliner

Typus für Kresilas reklamieren. Dies letztere sei dadurch wahrscheinlich, dass die Wunde der Berliner Statue einer, offenbar nur in den Repliken erfolgten Angleichung an den anderen Typus ihre Entstehung verdanke, dass die Amazone des Kresilas nicht verwundet gedacht werden müsse, ferner durch den viel älteren Kopftypus, der sich mit dem des Perikles sehr wohl vereinen und auf einen Meister, eben Kresilas zurückführen lasse. Wir wollen nun zu zeigen versuchen, dass der Berliner Typus den Kapitolinischen direkt zur Voraussetzung hat und dass auch im Kopftypus der Berliner Amazone Elemente bereits auftreten, welche nach einer von Kresilas völlig abweichenden Richtung deuten.

Nehmen wir zuerst die Gewandfalten. Bei der Kapitolinischen Statue ist das linke Bein Standbein, infolgedessen die Faltenrichtung von links oben nach rechts unten. Bei der Berliner Amazone ist das Standbein gewechselt, das linke Bein ist zum Spielbein geworden und trotzdem geht der Faltenzug wiederum, diesmal sogar gegen das Gesetz der Schwere von links oben nach rechts unten. Jedoch nur vorn gefällt sich das Gewand in dieser unnatürlichen Lage, rückwärts geht es merkwürdigerweise ganz ordnungsgemäss herab.

Diese gewiss höchst auffallende Erscheinung tritt jedoch in ein ganz anderes Licht, wenn man sich ihr gegenüber vergegenwärtigt, dass die Kapitolinische Amazone den bis zu den Schenkeln reichenden und die rückwärtigen Partien deckenden Reitermantel umgehängt hat. Vor allem ist es klar, dass eine derartige Diskrepanz nicht einem selbständig wirkenden Künstler zugemutet werden darf, sondern nur einem unter dem bezwingenden Einfluss eines grossen Vorbildes schaffenden Nachbildner. Während er nun bei dem vorderen Gewandteil einfach mit entsprechenden Varianten kopierte, die Richtung des Faltenzuges aber ruhig unverändert liess, war er gezwungen, beim Fortfall des deckenden Mantels die rückwärtigen Gewandpartien selbständig zu modellieren und dies fiel denn, da die Verführung durch das Vorbild fehlte, ganz korrekt aus.

Figur 23. Statue einer verwundeten Amazone im Berliner Museum.

Repräsentiert die Gewandbehandlung ein Indizium, so ist die vielbesprochene Wunde wohl ein direkter Beweis für die Annahme im Typus der Berliner Amazone eine Umbildung des polykletischen Originales zu sehen. Es ist bereits mehrfach darauf hingewiesen worden,[1] dass die erstere durch den über das Haupt zurückgelehnten Arm ihre Querwunde zum Klaffen bringt, und ihre Schmerzen steigert. Furtwängler sucht zwar den vermeintlichen Polyklet gegen diese unleugbare Ungeschicklichkeit zu verteidigen:[2] „sollte der Künstler nicht eben beabsichtigt haben, eine heroische Jungfrau darzustellen, die einem echt dorischen Ideale folgend, den Schmerz nicht achtend, das standhafte καρτερεῖν verbunden mit vollster κοσμιότης in ihrer Haltung und Kleidung zum Ausdruck bringt? So ist es wohl die besondere Auffassung, welche Polyklet von einem Heldenmädchen hatte, die es ihm gestattete, seiner Verwundeten eine schöne Stellung zu geben.“ Nun darf man aber wohl selbst einer Amazone nicht zumuten, dass sie um des schönen Linienflusses willen sich unnützer Weise selbst quält, und andererseits auch nicht dem Polyklet, dass er nicht gewusst hätte, dass diese Stellung ein unwahres und geziertes Posieren darstellt. Wenn Furtwängler ferner meint, dass auch durch die ganze gewählte Stellung die Wunde an der rechten Seite unbedingt indiziert erscheine, so genügt dem gegenüber der Hinweis, dass bei dieser Stellung (übrigens in Parenthese, warum wählte er eine so ungeschickte Stellung?) und an diesem Orte einzig und allein eine Längswunde begreiflich gewesen wäre, da dann der erhobene Arm wenigstens eine Schliessung der Muskeln an der verwundeten Stelle bewirken würde. Vergessen wir jedoch nicht, dass auch die Kapitolinische Amazone die Querwunde trägt.

Bei den Bildwerken dieses letzteren Typus ist die Erhebung des Armes direkt und unmittelbar gegeben:[3] „aus der

[1] So Helbig I², p. 20f.

[2] Mw. p. 284 f.

[3] Helbig, Führer I², Nr. 515.

Verwundung an der rechten Brust erklärt es sich, dass die unverwundete linke Seite den Körper trägt, das rechte Bein entlastet und die Rechte auf den Speer gestützt ist. Durch die Verwundung sind die Thätigkeit der linken Hand, die Entblössung der rechten Seite des Oberkörpers, die Neigung des Hauptes und der schmerzliche Gesichtsausdruck bedingt.“ Dieser klare und überlegte Aufbau musste sofort ins Gegenteil umschlagen, sobald der Nachbildner in das Werk fremde Elemente hineintrug, ohne die Kraft der Ausgestaltung nach der eingeschlagenen Richtung zu besitzen, ja ohne sogar den dadurch geschaffenen Widerspruch zu fühlen. Dass dieser Widerspruch aber dennoch empfunden wurde und auch seine monumentale Berichtigung fand, zeigt die Amazone der Villa Panfili,[1] welche von Furtwängler[2] dem Phradmon zugeteilt wird, nachdem sie vorher unter den Repliken des Berliner Typus[3] figuriert hatte. Wir wollen später versuchen, dies im Detail nachzuweisen. Auf das entschiedenste jedoch müssen wir die Annahme ablehnen, die Kapitolinische Statue sei diese monumentale Korrektur.[4] Das Werk ist so vollständig aus einem Guss, so ungetüftelt und ungekünstelt aufgebaut, dass es von vornherein den absoluten Eindruck der Originalität macht. Auch ist es ja völlig unverständlich, warum ein Künstler all die schweren Fehler des Berliner Werkes begangen haben sollte, wenn dies Werk das primäre war und die Möglichkeit sie zu vermeiden so nahe lag. Endlich sei auf ein schwerwiegendes technisches Moment noch hingewiesen. Die Kapitolinische Amazone ist ganz offenbar in Bronze gedacht und bessere Exemplare[5] lassen auch vollständig deutlich

[1] Matz-Duhn 946. Clarac 304. 4. R Eine Replik ist der Kopf der Petworther Amazone. Michaëlis, Anc. Marb. in Gr. Br. p. 606. Clarac 480. 5. R.

[2] A. a. O., p. 287.

[3] Zusammengestellt bei Michaëlis a. a. O., p. 14 f.

[4] Diese Ansicht vertritt Helbig, Führer, p. 338.

[5] So besonders das Wörlitzer Stück und jenes der Sammlung Baracco.

diese Herkunft erkennen. Anders die Berliner Figur. Die Einbeziehung der Stütze in die Komposition, deutet von vornherein auf Marmor, wenn auch keineswegs behauptet werden soll, dass das Original in diesem Material ausgeführt gewesen sein müsse. Zeigen ja auch unzweifelhafte Bronzewerke wie der Sauroktonos ein Einbeziehen der Stütze in den Aufbau. Sicher aber deutet diese Thatsache auf das Eindringen der Steinkomposition in das plastische Denken und von vornherein wird man zugestehen müssen, dass ein derartiger, den Stützencharakter so rein zeigender Pfeiler, der auch durch die Repliken gesichert ist, bei einem Bronzewerke des fünften Jahrhunderts als völlig unmöglich erscheint, es wäre dies, wie uns dünkt, ein technischer Anachronismus.

Es ist bereits oben bei der Erörterung der Gewandfrage zu zeigen versucht worden, wie der Schöpfer des Berliner Typus dem übermächtigen Einfluss seines grossen Vorgängers erlag. Damit steht aber eine mehrfach ausgesprochene Anschauung in unvereinbarem Widerspruch, als ob sein Werk nämlich zum Vorbild praxitelischer Schöpfungen speziell des Apollino gedient hätte. Mindestens muss die Frage aufgeworfen werden, ob nicht vielmehr die Umkehrung dieses Verhältnisses das Natürliche wäre. Denn schwerlich wird man einem im Detail sogar so abhängig Bildenden die Schaffung von etwas Neuem, Originellen zutrauen dürfen.

Die Übereinstimmung zwischen der Berliner Amazone und dem Apollino ist völlig ins Auge springend. Beide lehnen den rechten Arm über das Haupt, hier wie dort ist das rechte Bein das tragende. Doch während Praxiteles dem selig ausruhenden Gotte die wahr empfundene Pose gab, ward dadurch in das Bild der verwundeten Kriegerin ein gänzlich unverständliches Motiv hineingetragen. Und die aus dieser widernatürlichen Vereinigung erwachsende Aufgabe, weltvergessenes Träumen und eine schmerzhafte Verwundung in Einem Werke darzustellen, kann wohl überhaupt als unlösbar gelten. Dies erfasste denn auch vollkommen deutlich jener Künstler, der die

panfilische Amazone schuf. Er gab das Widersprechende der Wunde auf, und so kam nun siegreich zum Durchbruch, was offenbar unbewusst in diese Zwittergestaltung hineingetragen worden war: aus der verwundeten Kriegerin war die ausruhende geworden. Nicht leicht wohl lässt sich ein schlagenderer Beweis für den überwältigenden Einfluss eines überragenden Geistes auf Zeitgenossen und Epigonen finden, und unwillkürlich muss man an Sebastiano del Piombo denken, dessen grosses Können durch die Riesenerscheinung Michelangelo's in ihm eigentlich fremde Bahnen gelenkt wurde. Dass aber auch in der Art der Kopfbildung sich die Beeinflussung unseres vorläufig noch anonymen Meisters durch Praxiteles nicht verkennen lässt, lehrt ein Vergleich des Kopfes der Berliner Statue einerseits mit dem des Sauroktonos und Apollino andererseits. Erleichtert wird dieser Versuch ja dadurch, dass diese letzteren fürwahr wenig von männlicher Art zeigen und die meisten Repliken das Schicksal traf, auf Frauenkörper aufgesetzt zu werden. Lag aber nicht eine Verführung gerade darin, an diese halbweiblichen Köpfe das Haupt des Mannweibes anzuähneln?

Der von Graef a. a. O. als polykletisch nachgewiesene Kopf zeigt vor allem das über den Ohren in mächtiger Fülle sich erbreiternde Haar, das dem Haupte wohl die stärkste Charakteristik giebt, in der Ebene eines Rotationsellipsoids am Kopfe anliegend. Die Vereinigung der nach rückwärts laufenden Flechten am Hinterhaupt wird durch einen kaum sichtbaren Knoten bewirkt. Die Haarteilung ist durch eine sich tief einsenkende Furche gegeben. Im grossen und ganzen ist es das Prinzip der einflächigen Verteilung, das hier ebenso wie am Doryphoros herrscht. Wie ganz anders ist all dies am Kopfe der Berliner Statue! Hier ordnet sich das Haar, von den Schläfen beginnend in zwei übereinander liegenden Flächen, genau ebenso, wie wir es an den praxitelischen Köpfen, besonders am Sauroktonos, sehen. Der kleine Haarknopf der polykletischen Amazone hat sich mächtig weiter entwickelt,

und zeigt besonders in der Seitenansicht eine so auffallende Ähnlichkeit mit dem Kopfe des eidechsentötenden Gottes, dass die unmittelbare Beeinflussung nicht zu verkennen ist. Ebenso ist die sich früher tief einsenkende Furche nun breit und flach geworden. Auffallend ist auch der Mangel einer jeglichen Binde oder Schnur, welche bei dieser Haartracht wohl unerlässlich ist, doch wagen wir nicht hieraus und aus dem Vorhandensein einer Binde am Kopfe der Amazone Panfili irgend welche Schlüsse zu ziehen.

Eine über dies Stadium hinausgehende Weiterentwickelung in dieser Richtung repräsentiert ein Frauenkopf in Pisa.[1] Derselbe wurde von dem Herausgeber mit einer Demeterbüste der Villa Ludovisi[2] zusammengestellt, trotzdem in Haarbehandlung und in der Durchführung der Augenpartien sich tiefgehende Unterschiede feststellen lassen. Auch dieser Kopf ist in seiner Eigenart durch die mächtige Haarfülle über den Ohren charakterisiert, die einzelnen Haarsträhne sind aber schärfer markiert, wodurch eine grössere Annäherung an den Archetypus sich ergiebt, während sie am Hinterhaupt den erwähnten Schopf bilden. Wangen und Kinn sind zart und weich, das Auge blickt sinnend, die Heldenjungfrau ist hier völlig zum Weibe geworden, der Einschlag polykletischer Elemente nur noch minimal nachwirkend. Es ist einer der letzten Ausläufer jener Richtung, deren Existenz uns die Berliner Amazone erschloss, Epigonen Polyklets, die der Gewalt des Praxiteles erlagen.[3] Die Amazone Polyklets jedoch, wie sie im Kapitolinischen Typus vor uns erscheint, repräsentiert die Summe einer reichen künstlerischen Entwickelung, einer grossen Individualität, deren Fortschreiten wir heute noch vor den Monumenten zu folgen vermögen — sie ist die Blüte der argivischen Kunst. Die beiden Schösslinge, welche sie trieb,

[1] Arndt-Amelung, Evkf. Nr. 200.

[2] Arndt-Amelung, Evkf. Nr. 364

[3] Einen verwandten Typus, der das praxitelische Moment aber noch schärfer zeigt, findet sich in einem Köpfchen in Neapel. Inv. Nr. 6543.

Figur 24. Frauenkopf in Pisa.

die Berliner und panfilische Amazone künden deutlich ihr kraftvolles Weiterleben.[1] Doch wer war jener späte Nachbildner, der sich noch heute im Glanze des Meisters zu sonnen vermag, ist sein Nam und Art verschollen gleich so vielen Grösseren oder bewahrt unser so fragmentarischer Schatz an Monumenten noch andere Werke seiner kombinierenden Art? Bevor wir an diese Fragen herantreten und den Versuch wagen, sein Inkognito zu lüften, sei hier noch ein Werk gebracht, welches ganz offenbar in den engsten Kreis der argivischen Schule gehört. Es ist dies ein „Apollo" benannter Kopf in Paris,[2] von dem sich eine vollständig getreue Replik in Dresden[3] befindet.

Vor allem ist es die Behandlung der unteren Gesichtspartie, welche mit allem, was wir polykletisch nennen, vollständig übereinstimmt. Der breite Nasenrücken und sein flacher Übergang zu den Brauenbogen, welche selbst wieder jeder starken Krümmung entbehren, der etwas grosse Mund mit der wulstig sich vordrängenden Unterlippe, die flächenmässige Art der Wangenbehandlung im Vereine mit dem fleischigen ziemlich vorspringenden Kinn — sie bilden eben so viele charakteristische Merkmale der argivischen Schule. Auch die Anordnung des Haares zeigt die weitgehendste Übereinstimmung speziell mit dem Amazonenkopfe in der Art wie es von der Mittellinie nach den Seiten geführt ist und nur die eingefügte Binde bewirkt an den Schläfen geringe Unterschiede. Aufs engste verwandt damit erscheint ein Frauenkopf in den vatikanischen Gärten,[4] der jedoch schon die Entwickelung nach

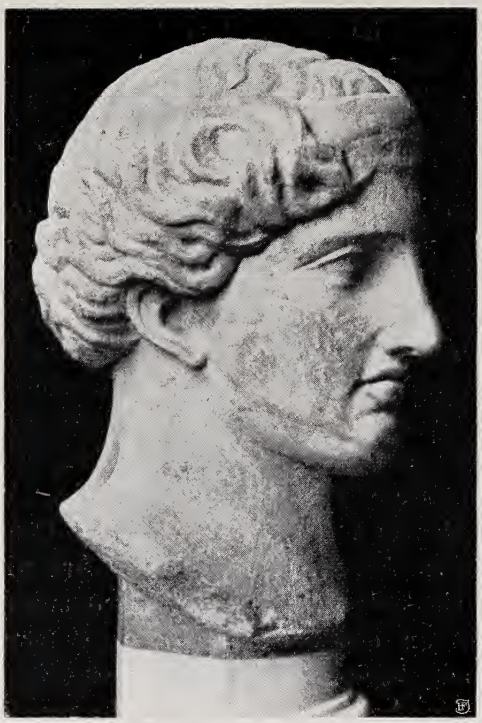
[1] In leichter Umwandlung begegnet sie uns als ein Tropaion pflanzend auf mehreren Sarkophagen, so Robert II 88, 89, 90.

[2] Phot. Giraudon 1270/71.

[3] Er war früher einer sitzenden Muse aufgesetzt. Photogr. Krone 637, Hettner 84, Bekker, Augusteum LXVIII, Clarac 272. 4. R. Ein drittes Exemplar findet sich Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek Nr. 254, cf. Concerning au Euboian Tetradrachme im Journal d' Arch. numism. 1900. p. 194f.

[4] Arndt-Amelung, Evkf. 790.

der Richtung der Berliner Amazone aufweist. Ist auch noch Mund und Wangenbildung streng argivisch, die Abgrenzung der Stirn durch die Haare zeigt bereits die Ansätze jener bekannten Dreiecksbildung, und das Haar selbst hat in seinem Wechsel grösserer und kleinerer Flechten eine der früheren Art unbekannte Mannigfaltigkeit.[1]



Figur 25. „Apollo"kopf im Louvre.

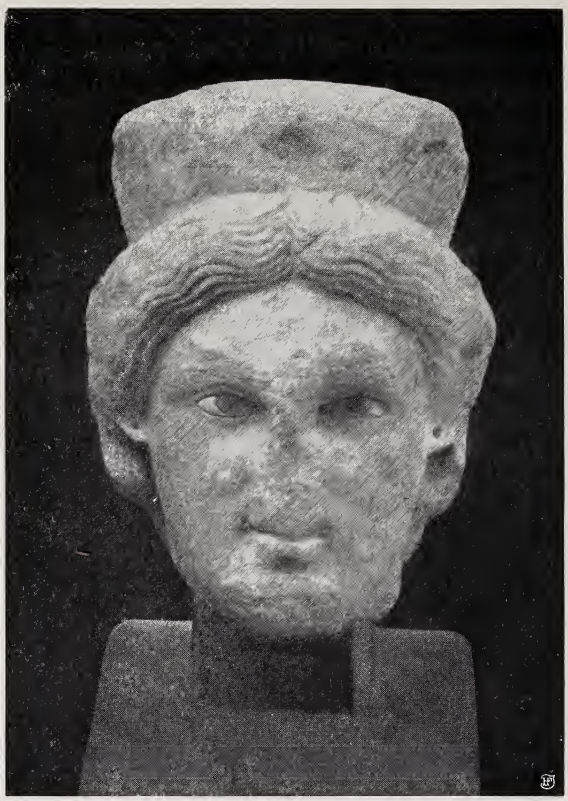
So reich nun auch die Quellen fliessen, welche Polyklets Art fast zusehends schärfer erkennen lassen, so zahlreich auch die Gestalten sind, die sich aus unserem Monumentenbesitz

[1] Dieser Reihe nahestehend ist auch ein Reliefkopf der Münchener Residenz. Arndt-Amelung, Evkf. Nr. 938.

in grösserem oder kleinerem Abstand um des Meisters gesicherte Bildungen gruppieren, noch immer deckt tiefes Dunkel seine vornehmste Schöpfung, die Hera von Argos, welche ihm seinen Platz neben Phidias sicherte. Zahlreich sind die Versuche, diese hehrste Verkörperung der Frauenhaftigkeit wiederzugewinnen, ebenso zahlreich die Misserfolge und auch Waldsteins letztes Unternehmen entbehrt der zwingenden Kraft.[1] Die autonomen Münzen von Argos bieten eine so herrliche Wiedergabe des Kultbildes vom Heraion, dass sie für jede Identifikation genügen. Sie zeigen in allen Prägungen das weit vortretende, fast geradlinig umrissene Kinn, welches dem Kopfe den bestimmten energischen Ausdruck verleiht. Der Kopf des britischen Museums jedoch, den der genannte Gelehrte für die Hera in Anspruch nimmt, zeigt gerade in dieser Partie, im Aufsteigen der Linie vom Kinn bis zum Hals eine Weiche und Rundung, die dem polykletischen Werke fremd ist. Das Haar floss nach dem Zeugnis der Münzen in einzel gegliederten Locken herab; beim Londoner Kopf hingegen bildet es eine gleichmässig herabgehende Masse. Auch ist bei ihm der Blick nach abwärts gerichtet, während der des Götterbildes im Heraion nach oben strebte. Auch das Fehlen des hohen Kopfschmuckes, des Polos, scheint eine gewichtige Instanz gegen die Identität zu bilden. Nicht nur dass durch ihn die ganze Contour bestimmt und die Dimensionierung verschoben wird, bildete er doch auch förmlich eine Signatur der Göttin, wie der Helm der Parthenos des Phidias. Und wie leicht die technische Schwierigkeit zu bewältigen war, lehren gleichfalls eindringlich die Münzbilder. Gewiss lassen sich einzelne Anklänge an die argivische Art nicht verkennen, aber die Grundstimmung ist es gewiss nicht, die erinnert weit mehr an attische Vorbilder, besonders an den prächtigen von Eugenie Sellers publizierten Kopf in englischem Privatbesitz, den diese auf gute Gründe gestützt mit Kalamis in Verbindung bringt. Das

[1] Waldstein im J. H. S. XXI, p. 30ff.

Londoner Werk gehört wohl einem jener namenlosen zahlreichen Meister zweiten Ranges, die bei ihrem Schaffen Beeinflussungen von verschiedenen Seiten unterlagen und in diesem Sinne gehört es wohl in den Machtbereich der argivischen Hera des Polyklet,



Figur 26. Kopf einer Göttin im Athener Nationalmuseum.

gleich wie jene häufig vorkommenden polosgeschmückten Köpfe, von denen ein besseres Exemplar hier wiedergegeben sei.[1]

[1] Eine dem Londoner Kopf höchst nahestehende weitere Umbildung des ursprünglichen Typus repräsentiert ein Kopf in Kopenhagen Ny-Carlsberg-Glyptothek Nr. 260.

Soweit wir heute die Schule Polyklets zu überblicken vermögen, ist sie in ihrer vollen Reinheit mit dem Wirken ihres Begründers abgeschlossen. Er selbst hat das angeschlagene Thema durch zahlreiche Variationen zur vollendeten Durchführung geleitet, für Schüler strenger Observanz hatte er keine Bewegungsfreiheit gelassen. Jene, die seinen Spuren folgten, füllten den Mangel eigenen Könnens durch fremde Entlehnungen — ihre Charakteristik ist durch die Berliner Amazone gegeben. Es ist eine typische Übergangszeit. Versuchen wir es auch ihre Entwickelung zu erfassen.

VI.

Das Gesetz von der Distanzverschiebung bei perspektivischer Ansicht, es gilt für die Zeit nicht minder als für den Raum. Nahe bei einander stehendes fliesst in Eins zusammen, parallele Richtungen scheinen sich zu schneiden, und wo in Wirklichkeit weite Zwischenräume klaffen, da erscheint dem rückblickenden Betrachter eine Einheit. Dafür verschwinden aber auch geringe Differenzierungen, welche dem unmittelbaren Beobachter das Totalbild zerstören und zum Mosaik umbilden, was in Wahrheit ein Ganzes ist. Für den Gesamteindruck aber sind die verbindenden Übergänge nicht minder entscheidend, als die Hauptteile des Bildes — sie ermöglichen es, dass Kontraste überhaupt neben einander bestehen können, durch harmonische Überleitung — doch nur selten wird man sich der Thatsache bewusst, wenn man sie auch a priori annimmt; ihre Aufgabe, die Einheit herzustellen, lässt ihr Wirken, nur schwer aber sie selbst erkennen. Sie gleichen dem Höhenzuge, der oft nur in seiner Gesamtheit benannt, die ragenden Gipfel verbindet; in ihnen ruht das Geheimnis der Kontinuität.

Das Resultat unserer Untersuchungen ergab bis jetzt, dass der Kapitolinische Amazonentypus Polyklet zugesprochen werden müsse, während seine Berliner Umbildung einem bisher un-

bekannten Meister etwa der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehören würde. Ist er aber nicht doch vielleicht in der Konkurrenzgeschichte des Plinius erwähnt? Für Phidias können wir wohl ruhig das Mattei'sche Bildwerk in Anspruch nehmen. Die Übereinstimmung mit dem Torso Medici, der ja ziemlich allgemein als Werk seiner Kunst, mindestens seiner Richtung gilt, ist zu schlagend. Vergleichen wir die Gewandfalten am rechten Bein, wie sie in fast gleich gerichteten Parabeln an seinem Umfang auftreten, mit den entsprechenden Partien der Mattei'schen Figur, dann ist an der gleichen Erfindung nicht zu zweifeln. Auch die Art, den Gewandstoff zu charakterisieren, ist identisch: Längsfalten dicht gefügt, in der Hauptsache parallel verlaufend, andere wieder sich treffend und überschneidend, diese Art der Detailcharakterisierung, sie verbindet nicht nur Torso Medici und Amazone Mattei, sondern auch diese mit dem Werke Polyklets, ein, wie wir meinen, schwerwiegender Beweis für die zeitliche Nähe beider Werke und die Verwandtschaft der Kunst von Athen und Argos. Dieselbe Art parabolischer Faltenführung sehen wir aber auch bei der Berliner verwundeten Kriegerin, ja, sie ist zum Teil sogar identisch. So hat der „kleine Unbekannte" allüberall bei den Grossen, Bekannten Anleihen gemacht. Das Gewand bildete er allerdings, wie wir zeigten, nicht glücklich aus Elementen von Phidias und Polyklet, den Kopf schuf er aus einer Vereinigung polykletischer und praxitelischer Elemente, das Ponderationsprinzip ist rein polykletisch, doch erscheint daneben sofort der Pferdefuss der Stütze — immer ist es Polyklet mit noch etwas, der reine Typus des Spätpolykletikers. Und doch ward, was er schuf, ein bekanntes Werk, dies zeigen die zahlreichen Repliken, wir dürfen also mit einiger Wahrscheinlichkeit darauf rechnen, den Meister wiederzufinden, wenn wir ihn nur an der richtigen Stelle suchen.

Die berühmtesten Amazonenbildner sind uns durch die ergötzliche Geschichte des Plinius, wenn auch nicht alle, überliefert. Von den vier dort genannten Künstlern haben Polyklet

und Phidias ihr Werk nun bereits gefunden, es erübrigt also nur noch der zweimal belegte Kresilas, der aber als Zeitgenosse des Perikles nach dem Ergebnis der bisherigen Deduktion von selbst ausgeschlossen ist, und der sonst unbekannte Phradmon, welcher sich durch nichts anderes auszeichnet, als dass er am grossen lakedaimonischen Weihgeschenk für Delphi (405) nicht mitarbeitet. Plinius führt ihn als um Olymp. 90 blühend an. Nun aber besitzen wir über ihn ein zweites Zeugnis, das zu dem ersten garnicht recht stimmen will; ein Epigramm[1] des Theodoridas, welches alle Merkmale der Echtheit an sich trägt, berichtet von ihm:

Θέσσαλαι αἱ βόες αἵδε· παρὰ προθύροισι δ' Ἀθανᾶς
ἑστᾶσιν καλὸν δῶρον Ἰτωνιάδος.
πᾶσαι χάλκειαι δυοκαίδεκα. Φράδμονος ἔργον
καὶ πᾶσαι γυμνῶν σκῦλον ἀπ' Ἰλλυρίων.

Um die Kämpfe der Thessaler und Illyrier pflegten sich die Hellenen im allgemeinen nicht viel zu kümmern. In diesem Falle aber muss es sich schon um ein ganz gewaltiges Treffen gehandelt haben, entsprechend der Grösse des Weihgeschenkes. Das erstemal treten die Illyrier in Makedonien schärfer hervor bei den Thronstreitigkeiten des Jahres 385, als sie dem Prätendenten Argaios zur Königswürde verhelfen.[2] Seit dieser Zeit dauern die Kämpfe der beiden benachbarten Völker fast ununterbrochen bis zu Philipps Auftreten. Im Jahre 359 fällt König Perdikkas im Kampfe gegen die Illyrier,[3] doch schon 358 erficht der jugendliche Philipp einen glänzenden Sieg über den Erbfeind am See Lichnites.[4] Noch nicht völlig aber war die Macht des benachbarten Volksstammes gebrochen, und nun feierte die diplomatische Kunst des grossen Makedonierkönigs einen glänzenden Triumph. Die Thessaler, bisher zwar öfter Bundesgenossen der Makedonier, wurden von Philipp

[1] Anthol. Palat. IX 743 = Overbeck, Schriftq. 1018.
[2] Diod. XIV 92, XV 19.
[3] Diod. XVI 2.
[4] Diod. XVI 3, 4.

dauernd gewonnen „und von nun an kämpften sie ständig an der Seite des Königs, der ihnen oft seine Gunst bewies.“ So berichtet Diodor[1] und erzählt bald darauf[2] von der endgültigen Niederwerfung dieser gefährlichen Gegner durch Philipps grossen Feldherrn Parmenion (356).[3] Dieser glänzende Sieg wird durch Weihgeschenke entsprechend gefeiert. Mutet da nicht „die grosse, den Thessalern bewiesene Gunst“ wie eine Paraphrase des Historikers der zwölf der Athena geweihten ehernen Kühe an?

Und nun wird alles klar: Phradmon aus Argos[4] wandelt völlig in den Bahnen des grossen Meisters, welcher der gleichen Stadt angehört. Er hält sich äusserlich aufs genaueste an das Vorbild, so sehr, dass schon die antike Kunstforschung wie ihre Reste bei Plinius beweisen, ihn zum unmittelbaren Zeitgenossen Polyklets macht und sein Akmedatum auf Olymp. 90 fixiert. Und doch war der richtige Sachverhalt nicht völlig vergessen, er lebte weiter in den Worten: venere autem in certamen laudatissimi quamquam diversis aetatibus geniti. Allerdings passte der Phradmon von beiläufig Olymp. 105 schlecht in die Gesellschaft des Kresilas, Phidias und Polyklet. Und nur auf ihn bezogen geben die Worte einen Sinn. Bei der Trias der anderen sind sie nicht nur unverständlich, sondern ist ihr Hineinkommen in Plinius' Bericht auch unerklärlich — sie bilden wohl einen wichtigen Beweis unserer aus stilistischen Gründen deduzierten Annahme. Wir haben in ihm den Typus des Epigonen vor uns: das Defizit eigenen Könnens decken Anleihen bei fremden Werken, der Künstler wird zum Kompilator, der dann wohl als vermeintlicher Vertreter einer grossen Vergangenheit sich besonders bei gelehrten Kritikern hohen Ansehens erfreut. Nicht mehr das Leben ist die hohe Schule, sondern das Kopieren der Alten, das Aufgeben der eigenen

[1] Diod. XVI 14.
[2] XVI 22.
[3] Diesen Sieg erwähnt auch Justinus XII 16 und Plut. Alex. 3.
[4] Paus. VI, 8. 1.

Individualität und Aufgehen in einer fremden, nicht mehr das künstlerische, sondern das akademische Können ist entscheidend.

Gross war das Ansehen dieser eklektischen Schule und gross wohl auch der Kreis ihrer Jünger. Während in Attika nach der Sonnenhöhe, welche die Kunst durch Praxiteles erklommen, noch immer ein selbständiges, mächtig pulsierendes künstlerisches Leben fortbestand, war in Argos das künstlerische Können durch die Fesseln des Kanon erstarrt. Polyklet ist der Kettenfaden des ganzen Kunstgewebes, das nun gefertigt wird, nur der Einschlag ist verschieden, bald Praxiteles, dann wieder Skopas. Jedoch noch zu jugendkräftig pulsierte künstlerisches Leben und Empfinden in Hellas, die engen Bande der Tradition werden gesprengt, und Lysipp ist die neue Blüte, die aus den Trümmern der altgewordenen Erzgiesserschule von Argos erspriesst.

Bevor wir jedoch diesen Werdegang verfolgen, haben wir Umschau zu halten, ob wir nicht Phradmon in seinen Werken genauer zu umgrenzen vermögen. Wir werden ihn überall dort finden können, wo wir polykletische Form ohne polykletischen Inhalt sehen und wir können um so sicherer sein, ihn nicht zu verkennen, da er sich von den Werken seines Vorbildes sicher nicht minder scharf scheidet als archaisierende Werke von archaischen. Den Ausgangspunkt bildet die Berliner Amazone. Doch nicht bloss ihr so charakteristisches Nebeneinander alter und neuer Elemente dürfen wir wieder zu finden verlangen, sondern auch ihre allgemeine Typik. Dieser Forderung entspricht wohl in weitestem Masse ein Frauenkopf der Glyptothek Ny-Carlsberg.[1] Beginnend mit der Neigung zur rechten Seite finden sich in der scharfen Mittelteilung des Haares und in der Art, wie es hier nach den Schläfen zu an Fülle zunimmt, bei beiden Werken, wenn auch nicht identische, so doch parallele Züge. Die schmalen Wangen, die scharf und flach geführten Brauenbogen und besonders auch das

[1] Aus Rom, la Glyptothèque Ny-Carlsberg. pl. 29 u. 30.

unregelmässige Kinn verleihen dem Antlitz einen ernsten Ausdruck, der die Ähnlichkeit mit der verwundeten Kriegerin noch erhöht.

Arndt[1] hat den Kopf mit viel Recht der Hera Farnese verglichen. Den stärksten Anlass hierzu bot wohl die Art, wie das Haar in zwei mächtigen Wülsten den Nacken herabgeführt ist. Und doch vermögen wir nicht gleich ihm beide Werke einem Meister zuzuschreiben. Der Ausdruck der beiden

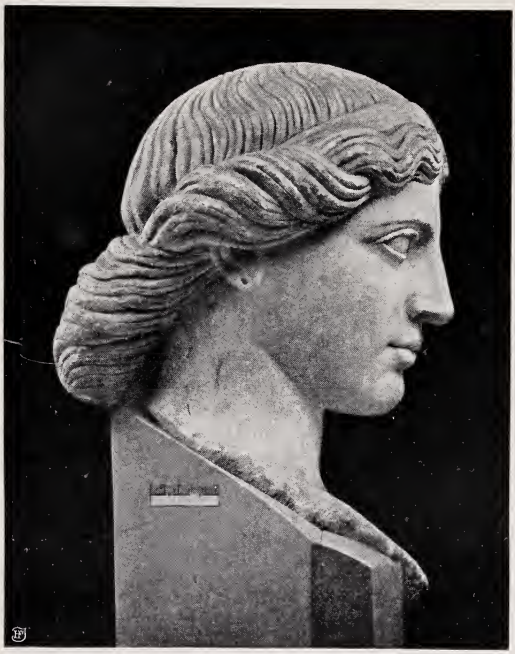
Figur 27. Frauenkopf der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen.

ist total verschieden, die Herbheit und Strenge des Neapler Kopfes ist bei dem in Kopenhagen zum blossen Ernst gemildert, die Schärfe der Bronze in der Arbeit des ersteren hier bereits — und gewiss nicht blos durch die Hand des Kopisten — erweicht. Es sind dies Differenzen, die eine grössere zeitliche Distanz

[1] A. a. O., p. 46.

erfordern; gemeinsam ist ihnen, dass sie beide sozusagen auf polykletischer Basis aufgebaut sind. Und erinnern wir uns noch, mit welchem Eifer die Hera Farnese als attisches Werk reklamiert wird, dann erklärt sich die Ähnlichkeit gleich den Unterschieden sehr einfach, indem das eine Werk noch tief ins fünfte, das andere schon stark ins vierte Jahrhundert gehört.

Als zweiter vielleicht noch näherer Verwandter der Berliner

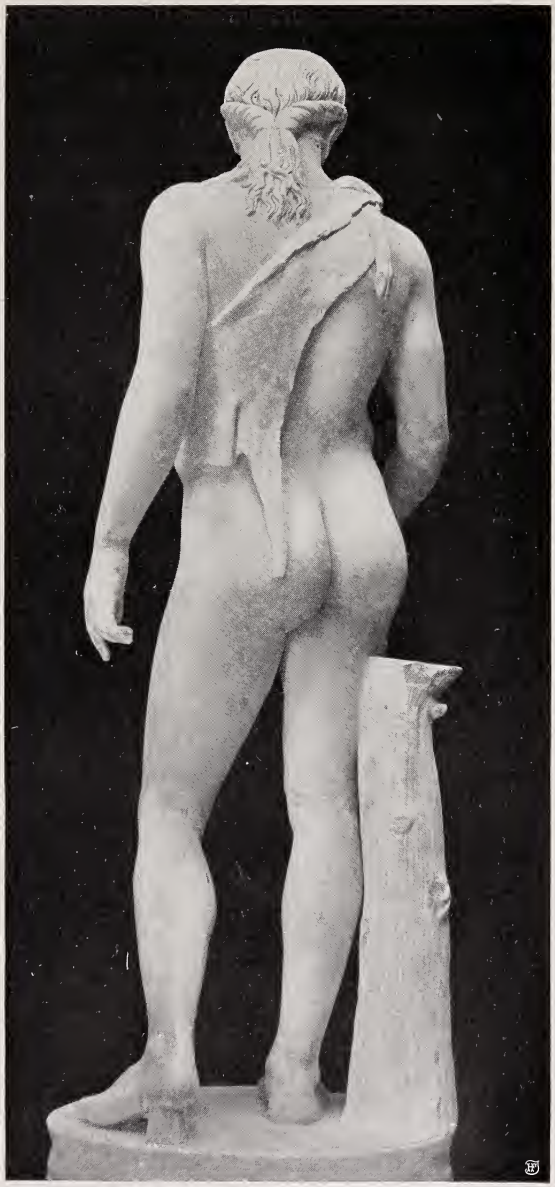


Figur 28. Frauenkopf der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen.

Amazone drängt sich ein Götterbild in diesen Kreis, das nach mancherlei Irrfahrten über Myron und Polyklet endlich bei dem noch ganz schemenhaften Euphranor, wenn auch nicht widerspruchslos gelandet schien, der Dionysos des Thermenmuseums aus der hadrianischen Villa in Tivoli.[1] Helbig giebt

[1] Monum. d. Ist. XI 51, 51a. Furtwängler, Mw. 581 ff. Helbig, Führer II[2] 1063. Reinach, Rép. 117. 4.

Figur 29. Dionysos aus Tivoli im Thermenmuseum in Rom.



Figur 30. Dionysos aus Tivoli, Rückseite.

ihm in seiner feinsinnigen Untersuchung selbst alle Kennzeichen, die wir für ein Werk Phradmons fordern dürfen. „ . . . es sind die Übergänge von den entschieden männlichen zu den in das Weibliche hinüberspielenden Teilen noch in sehr unvollkommener Weise vermittelt und wird demnach das Original unserer Statue zu den ältesten Versuchen gehört haben, welche die griechische Kunst unternahm, um den Typen jugendlicher Götter durch eine derartige Charakteristik neuen Reiz zu verleihen. Das Attribut der fehlenden Rechten war vermutlich ein grosser zweihenkeliger Kantharos . . . Der eigentümliche Charakter der Statue beruht darauf im besonderen, dass sie, wenn wir den linken Unterschenkel richtig ergänzen, das in der vorpolykletischen Entwickelung der peloponnesischen Plastik übliche Standmotiv[1] dabei aber eine Formengebung aufweist, welche erst in dem vorgerückten vierten Jahrhundert zur Anwendung kam. Man betrachte z. B. den antiken rechten Fuss und wird finden, dass sich seine Behandlung nicht wesentlich von derjenigen unterscheidet, welche den Füssen praxitelischer Figuren zu eigen ist. Der Kunstcharakter der Statue würde demnach recht wohl auf Euphranor passen . . . dessen Thätigkeit ungefähr zwischen 375 und 330 v. Chr. fiel. Doch vermissen wir leider an unserer Statue die Proportionen, welche die Überlieferung als für die Figuren des Euphranor bezeichnend hervorhebt.“

Mit diesem Urteil ist eigentlich die Zuteilung an Euphranor bereits gerichtet, und als positives Ergebnis bleibt nur, dass wir ein Werk der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor uns haben. Die polykletische Tradition ist in der Formengebung des Körpers nur mehr rein in der oberen vorderen Körperpartie zu finden, der Widerstreit zwischen fünftem und viertem Jahrhundert überall hervorbrechend. Man betrachte nur die Rückseite der Figur mit ihrem Streben nach runden, schwellenden

[1] Wir haben es hier vielmehr mit einer Weiterentwicklung der Ponderation über Polyklet hinaus zu thun, wie späterhin noch gezeigt werden soll.

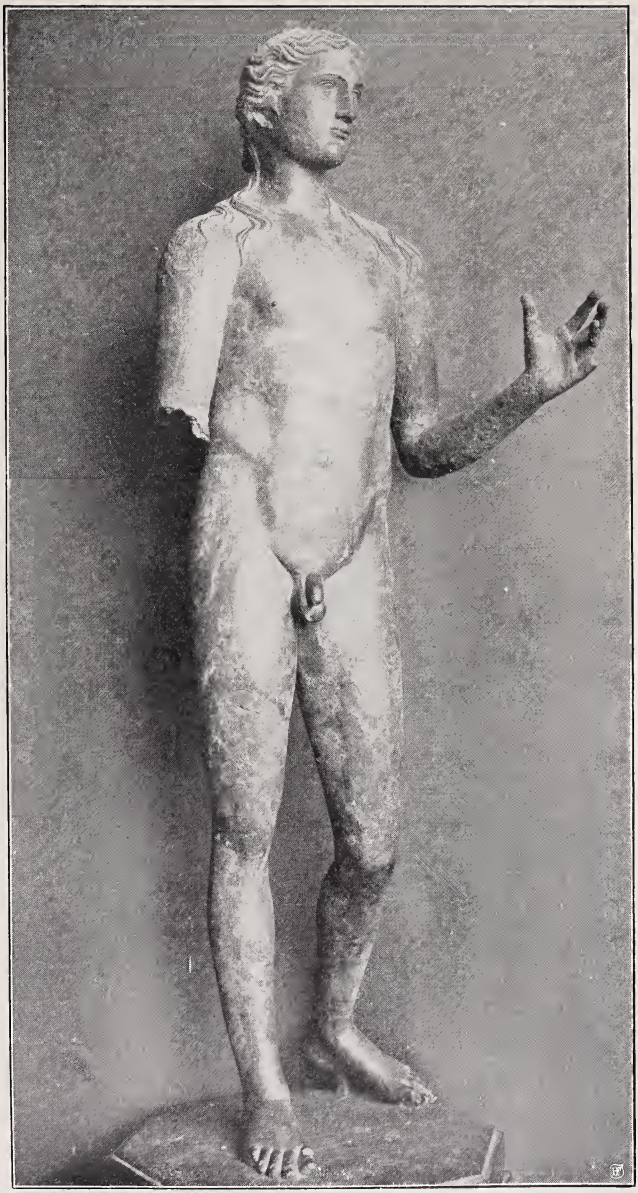
Formen und dem üppigen Fleisch gegenüber den muskulösen, kräftig behandelten Bauchpartien. Es ist der unausgeglichene Gegensatz zweier Auffassungen des menschlichen Körpers, der Kontrast von Argos und Attika, der hier an einem Werke in Erscheinung tritt. Alle diese Indizien, sie weisen gebieterisch auf Phradmon, und ihre Sanktion erhält die Zuweisung durch die geschwisterliche Ähnlichkeit des Dionysoskopfes mit dem der Berliner Amazone. Es ist besonders die Gleichheit der Haarcharakteristik ins Auge springend: oben auf dem Schädel flach aufliegend, begrenzt es in welligem Zuge die Stirn; doch an den Seiten treffen die Schläfenhaare mit den von der Schädelmitte herabsteigenden Zügen zusammen, stark charakterisierte Rollen bildend, welche beiden Köpfen die so prägnante Breitenentwickelung verleihen. Am Hinterhaupte lassen sich die vom Scheitel gegen den Haarwulst herabgeführten Strähne an beiden Köpfen fast Zug um Zug wiederfinden. Und doch ist in dem ganzen Werke der praxitelische Einfluss offenbar der weitaus überwiegende, das polykletische Element, wenn auch deutlich erkennbar, so doch stark zurückgebildet. Bei der Amazone erkannten wir das Werk des argivischen Meisters als bestimmend und richtunggebend für das Schaffen Phradmons; sollte vielleicht bei dem Sohne Semeles der von Kallistratus[1] so begeistert gepriesene Dionysos des Praxiteles diese Stelle übernommen haben und sich hieraus das stärkere Hervortreten praxitelischer Elemente erklären? Die Monumente lassen uns bei dieser Frage im Stiche, und Kallistratus Beschreibung lässt nur ein kongruierendes Moment erkennen: die Bekleidung mit der Nebris. Doch sei dem wie immer — der Dionysos des Thermenmuseums fügt sich harmonisch und zwanglos in das Bild Phradmons; er lehrt uns, dass Rezeption, nicht Intuition die Devise dieses Künstlers war.

Es ist wohl ganz selbstverständlich, dass in diesem Kreise der Spätpolykletiker das nur mehr förmlich atavistisch vor-

[1] Kallist. St. 8 = Overbeck, Schriftq. 1222.

handene innerlich nicht begründete polykletische Wesen vor dem siegreichen Ansturm praxitelischer Anschauung immer weiter zurückweichen musste. Dieser im Dionysos von Tivoli beginnende Prozess erscheint bereits um ein erkleckliches weiter fortgeschritten in einer Bronze des Pariser Louvre, einem Apollo[1] von vorzüglicher Erhaltung und prächtiger Ausführung. Die Körperbehandlung ist bereits ganz praxitelisch: weiche weibliche Formen, gerundete Übergänge, alles jugendfrisch üppig. Diese Darstellung suchte ihr Schönheitsideal nicht mehr in der Palästra und in gestählten Muskeln — sie erblickt es im blühenden Fleisch und kommt auf diesem Wege zum Hermaphroditen. Die Linienführung dagegen ist völlig vom starren polykletischen Kanongedanken beherrscht: dem Standbein entspricht der schlaff herabhängende rechte Arm, das Spielbein nach dem Prinzip der „bewegten Ruhe" gestellt, vereint sich dem vorgestreckten linken Arm. So erscheint denn der Liniengang des Doryphoros auf strengste kopiert, nur die Wendung des Kopfes ist etwas abweichend. Doch eben er trägt die unverkennbaren Spuren seiner Abstammung. Die fleischigen etwas vorgedrängten Lippen, der breite Nasenrücken, die stark betonten Backenknochen im Verein mit den flach modellierten Wangen sind ebenso viele Charakteristika argivischer Art. Die Behandlung des Haares zeigt wiederum die engste Anlehnung an die Art der Berliner Amazone: flach in der Mitte und auf der Schädeldecke, die Stirn wellig begrenzend bildet es an den Schläfen auch hier erbreitende Massen. Im Vergleiche zum Dionysos der hadrianischen Villa hat man diesem Apoll gegenüber das Empfinden, es sei ein jüngerer Sprössling der gleichen Wurzel. Damit ist aber gleichzeitig die Lösung der Frage gegeben, ob auch diese Gestalt für Phradmon reklamiert werden dürfe. Jedenfalls ist sie in seinem engsten Kreise entstanden, das Werk eines Eklektikers nach jeder Richtung. Doch geht der Schöpfer dieser Figur

[1] Reinach, Rép. 98. 4. Ed. Giraudon 1263.



Figur 31. Bronzestatuette eines Apollo im Louvre zu Paris.

in der Anlehnung an die attische Schule wohl noch über Phradmon hinaus; und da ist es denn auch gleichgiltig ob wir diesen Entwickelungsgang uns in dem Meister der Amazone konzentriert oder erst in seinen Schülern weitergeführt denken, das Resultat ist für diesen Arm des Stromes polykletischer Kunst die Mündung in Praxiteles und praxitelischer Art. Doch werden wir die Lebensdauer und Beliebtheit eben der Richtung nicht zu gering veranschlagen dürfen; ist es doch nur zu natürlich, dass ihr stetes Anklingen an Bekanntes ihr überall die Thore öffnet. Die Moderne bietet gerade hierfür genug Parallelen.

So sehen wir denn um den Apoll des Louvre sich eine Gestaltenreihe gruppieren, welche mehr weniger geschwisterliche Züge aufweisend die etappenartige Entwickelung deutlich charakterisiert. Vor allem wäre hier eine Bronze-Apollo aus Genf zu erwähnen,[1] der sich als leichte Variation des Pariser Apollo repräsentiert, indem der Kopf nach der Standbeinseite geneigt und der linke Arm etwas erhoben ist, während im Übrigen die Übereinstimmung besonders in Gesichts- und Haarbildung gleich einer Wiederholung anmutet. Ferner finden wir den gleichen Kopftypus mit geringfügigen Modifikationen verwendet, beim bogenschiessenden Apoll des Neapler Museums.[2] Das Werk, welches Wolters mit Recht als „unschön in den Proportionen und eigentümlich schwächlich in der Bewegung“ bezeichnet, geht sicher in dem ihm zu Grunde liegenden Originale auf späte Kompilation zurück und gerade für Produkte dieser Richtung musste sich jene eklektischer Art entsprungene Bildung des Hauptes besonders eignen. Als schliesslicher Ausläufer dieser Entwickelung sei die Kleinbronze eines Adonis in der Pariser Bibliotheque National[3] angeführt. Die Züge sind vollständig weibisch, doch lässt die Frisur noch klar ihren Ursprung erkennen. Deutlicher ist noch im Körper polykle-

[1] Reinach, Rép. 785. 8.

[2] Overbeck, Kunstmyth. p. 220 f. (Tf XXII 43). Friederichs-Wolters 1529. Clarac 247. 8. R.

[3] Babelon-Blanchet 306. Reinach, Rép. 101. 3.

tischer Nachklang zu vernehmen, so besonders in der stark ausladenden Hüfte der Standbeinseite und der kräftig angegebenen Einkerbung der Glutäen. Die im Dionysos von Tivoli eingeschlagene Richtung erscheint mit dieser Gestalt in natürlicher Konsequenz bis an ihr Ende durchgeführt.

Die Vereinigung polykletischer und praxitelischer Art lernten wir als Charakteristikon Phradmons und seiner Gefolgschaft kennen. Wir sahen auch, wie das nur von der Schultradition getragene argivische Prinzip immer mehr an Boden verlieren musste und schliesslich nur noch atavistisch weitervegetiert. So tritt es denn in einzelnen Werken soweit zurück, dass es überhaupt nicht mehr als vorhanden empfunden wird. Ein beredtes Beispiel hierfür bietet eine Bronzestatuette des Dionysos[1] im Louvre, welche Milani kurzweg für praxitelisch erklärte, eine Zuweisung, die angesichts der Körperbehandlung und der reichbewegten Linienführung nur zu begreiflich ist. Furtwängler dagegen empfindet ganz deutlich „die entschiedenen Anklänge an Polykletisches in der Gesichtsbildung", überhaupt die Verwandtschaft mit dem Dionysos von Tivoli, alles Merkmale, welche deutlich für Phradmon und seine Schule sprechen.

Vervollständigt wird diese Gruppe durch einen Apollo der Sammlung Nani in der Ermitage zu St. Petersburg.[2] Im Kopftypus ist eine nahe Verwandtschaft mit dem Bronzeapollo des Louvre deutlich zu verspüren, der Linienzug würde genau jenem des Doryphoros und damit dem Gesetz des Kanon entsprechen, wenn nicht durch den Wechsel des Standbeins das Recht der Linie bereits anerkannt wäre. Es ist dies eine neuerliche Etappe in dem Prozesse des Abstossens abgestorbener Elemente. Die freie Entwickelung in polykletischer Richtung durch eine Kodifizierung, sei es in welcher Form immer, ge-

[1] Milani, Mus. Ital. III 752, tav. 7. Furtwängler, Mw. 586. Reinach 120. 3.

[2] Overbeck, Kunstmyth. p. 225. Guédénow 315. Museo Naniano 384. Reinach, Répert. 97. 1.

hemmt, bricht sich Bahn nach der Seite, wo keine Fessel hemmend sie bindet.

Zwanglos fügt sich noch in diese Gestaltenreihe eine Bronzestatuette des Berliner Museums aus der ehemaligen Sammlung Gréau.[1] Kopf, Haarbehandlung und Körper dieses Apoll, nahe verwandt dem Bronze-Dionysos des Louvre, bieten wohl keine wesentlich neuen Züge, er drängt uns aber die Frage auf, warum wir gerade diese Richtung so stark in der Kleinkunst vertreten finden. Die Lösung ist naheliegend und wurde bereits oben angedeutet. Die überall an Bekanntes gemahnende Art näherte sich eben am meisten dem Verständnis der breiten Menge und war doch vom Schein des Neuen umgeben, man fühlte sich so angenehm immer an „etwas" erinnert und bekanntlich bildet das auch heute noch den Hauptteil des Kunstgenusses bei vielen Kunstfreunden. Und ebenso wenig wie „die Leute zu jener Zeit überpersönliche Köpfe über den Schultern trugen", ebenso wenig war Publikum von damals von dem aller anderen Zeiten verschieden. Grosse Errungenschaften auf allen Gebieten, besonders aber in dem Reiche der Kunst werden erst dann Besitz der Menge, wenn sie nicht mehr neu sind und da meistens in verdünnter Form.

Auf dem Wege, den uns die Amazone Phradmons und in ihrem Gefolge der Dionysos der hadrianischen Villa gewiesen, begegneten uns vor allem jugendliche Gestalten, welche den Reiz des Jünglingskörpers durch weibliche Art zu erringen suchen — als Produkt dieser Bestrebungen finden wir denn auch in natürlicher Konsequenz den Hermaphroditen in dem von uns umschriebenen Kreise. Die Gestalt aus Villa Albani, auf deren enge Anlehnung an Praxiteles ja bereits hingewiesen wurde,[2] steht aber auch in engstem nicht zu verkennendem Konnex mit der Berliner Kriegerin. Wenn auch der über das Haupt zurückgelehnte Arm seinen Ursprung nur in dem bei

[1] Fröhner, Coll. Gréau, Nr. 913. pl. 20. Overbeck, K. M. 229. Furtwängler, Mw. 584. Reinach, Répert. 103. 7.

[2] Klein, Praxiteles 178, abgeb. Clarac 368. 1. R.

Figur 32. Statue eines Hermaphroditen in Villa Albani.

beiden gleichen Archetyp, dem Apollino findet, so ist es besonders die Einführung des strenger polykletischer Kunst fremden Stützmotives in die Komposition, welche einen der vielen Verbindungsfäden schlägt. Doch wird auch beim Hermaphroditen ebenso wie bei der Amazone durch dies neue Moment die Ponderation nicht dem Wesen nach geändert, die argivische Auffassung des fünften Jahrhunderts bekommt einen Zusatz aus der Kunst des vierten — die Hüfte der Standbeinseite ladet tragend aus, die Hand ruht lose auf dem Pfeiler. Die förmlich geschwisterliche Ähnlichkeit der Köpfe beider Werke ist direkt ins Auge springend, nur hat der Meister des Werkes es versucht, jenen Rest von Strenge, welcher dem Amazonenkopfe anhaftet, dem Vorwurfe der Darstellung entsprechend zu entfernen. Der Mund ist weich, geschlossen, das Auge blickt träumerisch ins Weite, der weibische Charakter der Haartracht, ohne anderweitige nennenswerte Modifikationen, durch Beifügung der Schulterlocken gesteigert. Hermaphrodit und Amazone in ihrer so weit gehenden geschwisterlichen Ähnlichkeit neben einandergestellt, muten förmlich wie Gegenstücke an. Beider Thema ist die Darstellung des Ineinander Übergehens der Geschlechter: in der Amazone des zum Manne werdende Weib, im Hermaphroditen der Weib gewordene Mann. Vielleicht ist das Werk solchen Überlegungen entsprungen, jedenfalls nicht einer rein künstlerischen Eingebung; bar einer jeden Originalität, dabei gequält in der Konzeption, ohne alle Rücksichtnahme auf die Linienführung zeigt es den tiefen Verfall der nicht mehr lebensfähigen Richtung.

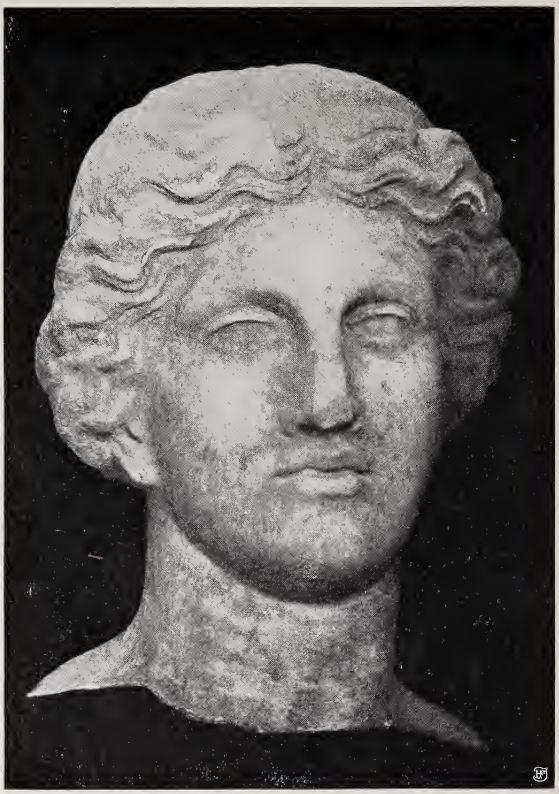
Klein hatte wohl Recht nur zweifelnd diese Gestalt der hellenistischen Kunst zuzuweisen, ihre Übereinstimmung mit Phradmons kompilierter Amazone ist so gross, dass wir nur in ihm selbst oder mindestens in seinem allerengsten Kreise den Urheber suchen können. Mit Sicherheit liesse sich diese Alternative entscheiden, wäre die Zeit des ersten Auftretens des Hermaphroditen in der Kunst fixiert. Hatte er zur Zeit des Praxiteles bereits Bürger-

recht in der griechischen Plastik erworben, dann dürfen wir unbedingt die Statue der Villa Albani für Phradmon reklamieren. Und hiergegen bildet der Dionysos von Tivoli mit seinem unvermittelten Nebeneinander männlicher und weiblicher Elemente keine Instanz. Ist doch das angestrebte Ziel ein völlig verschiedenes — einmal den männlichen Körper mit dem Reiz des Weibes zu schmücken, im anderen Falle einem der Darstellung nach weiblichen Körper eigentlich nur äusserlich den Schein des Mannes zu geben. Die erste Aufgabe ging über die Kraft des Künstlers, für die zweite fand er alle Elemente bereits bei seinem attischen Vorbild gegeben.

Der Kreis der Werke, die wir betrachtet, hatte eigentlich Polyklets Amazone zum Mittelpunkt. Der Doryphoros gab die Regel, des Meisters reifstes Werk wies den Pfad. Aus der Amazone erwachsen ist ferner ein Werk, welches trotz aller verwandtschaftlicher Züge doch grösser in der Auffassung sich von selbst von der Gruppe Phradmons sondert. Es ist dies ein Frauenkopf aus Lerna des Athener Nationalmuseums.[1] Schon der Fundort legt die Annahme von Beziehungen zwischen ihm und der argivischen Kunst nahe, und auch Furtwängler fühlte sich durch den Umweg über das Köpfchen vom Heraion an den Doryphoros erinnert. Die Verwandtschaft, besser Anlehnung an polykletische Art ist unverkennbar: wir finden auch hier die so charakteristische Lippenbildung, den breiten Nasenrücken, das in der Gesamtwirkung zurücktretende Kinn, vor allem aber die gleiche Behandlung des Haares mit seiner welligen Stirnbegrenzung und dem Aufquellen über den Ohren, welches die parallele Entwickelung wie die Typen Phradmons aufweist. Doch zeigt der Kopf einen Zug geistiger Potenz, der als fremder Veredlungszusatz in Augen- und Stirnpartie hervortritt. „Eine Mischung und Kreuzung verschiedener Einflüsse liegt jedenfalls in dem Kopfe vor. Es ist nicht zu leugnen, dass ein gewisser Zusammenhang, eine gewisse Fa-

[1] Kavv. 188. Ath. Mitteil. 1883, Taf. 10 (Furtwängler).

milienähnlichkeit zwischen ihm und jenem schönen kleinen Kopfe vom Heraion besteht, der uns bis jetzt den argivischen Frauentypus zu Ende des fünften Jahrhunderts repräsentiert. Aber andererseits setzt wieder anderes, wie die Bildung von



Figur 33. Frauenkopf aus Lerna.

Stirn, Auge und Mund, die attische Entwickelung des vierten Jahrhunderts voraus.“[1] Diese Mischung und Kreuzung verschiedener Einflüsse, wir kennen sie bereits als charakteristisches Merkmal der spätpolykletischen Schule.

[1] Furtwängler in den Ath. Mitteil. a. a. O., p. 198.

Der Kopf stammt, wie Furtwängler nachwies, von einem Relief. „Er wurde für Demeter erklärt, eine Annahme, die bei seinem Fundorte die natürlichste und nächstliegende ist.“ Der individuelle Charakter desselben ist jedenfalls nicht stark genug, um eine andere Deutung zu rechtfertigen. In der Villa Albani nun befindet sich dort eine als „Giunone“ bezeichnete Frauenfigur,[1] deren sicher zugehöriger Kopf (derselbe ist zum Einsetzen gearbeitet) Zug um Zug mit dem Frauenkopf aus Lerna übereinstimmt. Zweifellos ist die hier dargestellte Göttin „Demeter“ zu nennen und die (ergänzte) vorgestreckte Rechte dürfen wir uns wohl ein Ährenbüschel haltend denken. Die Gewandbehandlung mit der Fülle der Schattenwirkung, dem beabsichtigten Kontrast der schief verlaufenden Falten zu der Geraden des den Leib überschneidenden Stückes, der Drapierung des Himations um Schultern und Arme, sie reiht sich sofort ins vierte Jahrhundert. Wir sind aber auch imstande, die Vorlage dieser Gewandanordnung nachzuweisen: es ist die Artemisia vom Mausoleum in Halikarnass. Neben ihr erscheint die Demeter Albani wie eine leichte Variation. Manche Feinheiten sind bei der Transponierung verloren gegangen, wie die sorgfältige Fältelung des Chitons an der Brust und die reiche Modellierung des Gewandes auf der linken Seite, doch werden wir dies unbedenklich dem Nachahmer zu Gute halten. Sonst wiederholt sich alles Zug um Zug nur ist das Himationende nicht über den Arm geworfen, sondern wird von der linken Hand gefasst. Wir haben hier also wiederum einen späten, wenn auch freieren Schüler Polyklets vor uns, der unter dem Einfluss der Meister des Mausoleums steht, eine Demeter als Rundbild und Reliefs arbeitete.

Von einer Demeterstatue in Rom berichtet Plinius:[2] „Sthennis Cererem Iovem Minervam fecit, qui sunt Romae

[1] Morcelli-Fea-Visconti Nr. 93. Clarac 199. 5. R.

[2] Plin. Nat. Hist. XXXIV 90 = Overbeck Schriftq. 1344.

Figur 34. Statue einer Göttin in Villa Albani.

Figur 35. Statue der Artemisia im britischen Museum.

in Concordiae templo," und fährt dann fort: „idem flentis matronas et adorantis sacrificantisque." Während Urlichs die flentis noch als „Trojanerinnen mit Hecuba" auffasste, sieht man heute Grabstatuen etwa in der Art der Berliner Sitzbilder in ihnen.[1] Die adorantis sacrificantisque bleiben allerdings hierbei ungedeutet. Und doch ergiebt sich für die Frage eine Lösung ohne Rest, wenn wir, was doch wohl das einfachste ist, annehmen, man habe die adorantis sacrificantisque als Votivreliefs anzusehen. Auf eine kürzere Formel vermochte Plinius den Werkekreis Sthennis' nicht zu bringen. Dieser also war ein bekannter Reliefbildner und eine Demeter seiner Hand stand in Rom. Dem gegenüber besitzen wir eine Demeterstatue in Rom und den Rest eines Reliefs, ganz offenbar Werke Einer Hand. Das sind gewiss gewichtige Indizien. Ihr Gewicht wird durch die Akmeangabe des Plinius,[2] Olymp. 113, mächtig unterstützt; als ausschlaggebend tritt jedoch eine Inschrift von der Akropolis[3] hinzu, die Sthennis in engster Gemeinschaft mit Leochares an einem Werke arbeitend zeigt. Und Leochares ist einer der fünf gefeierten Meister des Mausoleums. Hiermit erscheint der Indizienbeweis vollständig geschlossen: Sthennis, ein später Nachfolger Polyklets, im Bannkreis der Künstler des Mausoleums — ihn erkennen wir als Meister der Demeterstatue der Villa Albani und der prächtigen Umwertung polykletischer Elemente, die uns im Frauenkopfe von Lerna entgegentritt. Die weitgehende Übereinstimmung des Gewandes gestattet es wohl auch, ihm ein prächtiges attisches Grabrelief zuzuweisen,[4] welches übrigens auch in der Relieftechnik die Art des Demeterkopfes aus Lerna deutlich verrät. Ebenso steht das Grabmal der Philino[5] dieser Gruppe ausserordentlich nahe. Als sprechendster

[1] Cf. Collignon, Histoire de la sculpt. Gr. II 380.
[2] Nat. Hisf. XXXIV 51 = Overbeck, Schriftq. 1343.
[3] Löwy, Inschr. gr. Künstler 83.
[4] Conze, Attische Grabreliefs, Taf. 44, Nr. 145.
[5] Conze, Attische Grabreliefs, Taf. 85, Nr. 337.

Figur 36. Grabrelief der Demetria und Pamphile.

Beweis unserer Schlussfolgerung erscheint uns jedoch das herrliche Grabmonument der Demetria und Pamphile.[1] Schon der erste Blick zeigt ganz klar die weitgehendste Parallelität des Kopfes der sitzenden Frauengestalt mit jenem des Athener Nationalmuseums. Furtwänglers Charakteristik: „so geht die Haarbildung der Pamphile noch viel kühner auf ihr Ziel los, indem sie alle festen Formen verschmäht und den höheren Haarwulst doch viel lockerer erscheinen lässt“ — sie passt wort-wörtlich auf beide Werke.[2] Wenn er dann fortfährt: „es stimmt die Pamphile hierin genau mit Stücken vom Mausoleum in Halikarnass, namentlich einem schönen sogenannten Apollokopf“ — ist dies dann nicht der evidente Beweis für die zwingende Kraft unserer Konklusion?[3] Und sollte nicht vielleicht auch eine weitere Schlusskette gestattet sein? Wir sehen Sthennis in Abhängigkeit von dem Meister des Mausoleums, der die Statue der Artemisia, vielleicht auch den Apollokopf fertigte, wir sehen ihn aber auch als Arbeitsgenossen des Leochares, eines der Künstler jenes hochgepriesenen Grabbaues — daher darf man in Leochares mit einiger Sicherheit den Meister der Artemisia und des Apollokopfes vermuten.

Zu einer Gegenprobe lädt die herrliche Frauengestalt aus Antium ein, welche Klein mit überzeugenden Gründen für den Meister des Ganymed und des Apoll vom Belvedere in Anspruch nimmt.[4] Und fürwahr, die ernsten, feierlichen Töne der würdereichen Art an dem Grabdenkmal der Königin von Carien, in jener Göttergestalt aus Antium klingen sie in vollen mächtigen Akkorden wieder, es sind dieselben Harmonien, in

[1] Conze, Attische Grabreliefs, Taf. 40, Nr. 109. Cf. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleitg. S. 12 ff.

[2] Diesem Werke besonders nahestehend, hauptsächlich im Kopftypus, ist die Stele der Kallisto. Conze, Att. Grabr., Taf. 36, Nr. 79.

[3] Auch zahlreiche Weihreliefs zeigen ganz ausgesprochen den von uns hier entwickelten Typus, als besonders markant bringen wir ein Weihrelief an Asklepios, Athen, Nr. 1333.

[4] Klein, Praxitel. Studien, 39 ff.

Figur 37. Weihrelief in Athen.

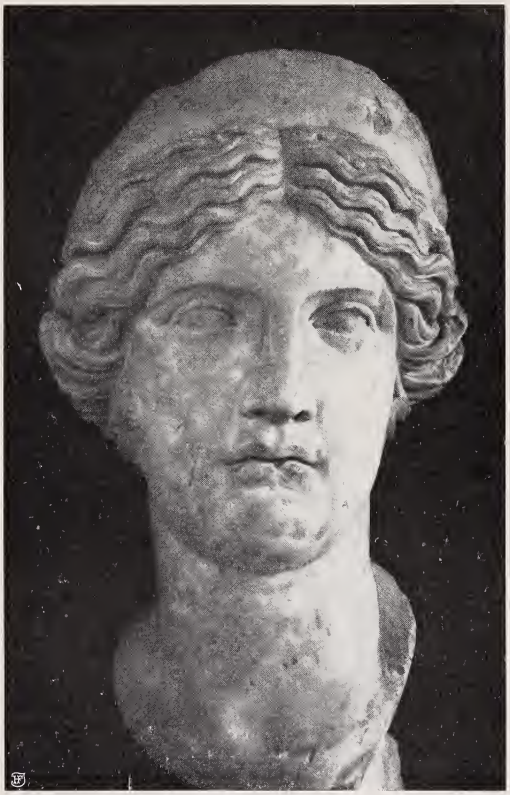
üppiger Freiheit sich entwickelnd. Der den Leib überquerende Wulst, welcher die harmonische Gliederung bewirkt, die Umrahmung der Schulter durch das herabreichende Tuchende, der beabsichtigte Kontrast von Vertikalen und Horizontalen, die ganze ins malerische transponierte Anordnung, ja, selbst die genaue Wiederkehr gewisser Details, wie die Gewandbehandlung am rechten Fussknöchel und der von dort sich entwickelnde Faltenzug — sie beseitigen jeden Zweifel über die Einheit des Meisters beider Werke, und sein Name ist Leochares. Im Gefolge dieser grossen Sonne wandelt Sthennis als Trabant, von ihrem Glanz überstrahlt, aber doch noch als selbständiger Lichtpunkt erkennbar. Praxiteles ist aber das gewaltige Centralgestirn, das all die andern in seinen Bannkreis zwingt, ob sie nun mit eigenem Lichte leuchten oder nur erborgtes widerstrahlen.

Zu gering an Umfang ist der Kreis der Werke, welche wir auf Sthennis zurückführten, um ein schärferes Bild zu ermöglichen. Ist er aber auch gleich Phradmon, seinem Bruder in Polyklet ein Kompilator, so steht er doch künstlerisch ungleich höher, denn in seinen beiden Werken vermögen wir trotz allem dominierenden Fremden eine persönliche Note herauszufühlen. Unter den vielen Kleinen ist er ein Grösserer. Auf den ersterbenden Stamm argivischer Kunst hatte Phradmon das lebenskräftige Reis der attischen zu pfropfen versucht, der Versuch musste misslingen. Sthennis mengt Argos und Attika und benutzt die eigene Individualität als Bindemittel. Dadurch erreicht er, wenn auch nichts Neues, so doch Harmonie.

So sehen wir den Strom argivischer Kunst in mehrere Arme geteilt und durch fremde Einflüsse verändert. Eine weitere nicht wesentlich von den beiden besprochenen verschiedene Abzweigung repräsentiert ein Frauenkopf der Villa Ludovisi,[1] bei welchem sein Herausgeber, Arndt, ganz deutlich

[1] Arndt-Amelung, Evkf. 248 und 249. Eine Replik in Neapel, Saal des Porphyrapoll Nr. 6268 (nach Evkf. a. a. O.).

nebeneinander die Elemente des fünften und vierten Jahrhunderts wahrnahm, welche wir als Charakteristikon dieser Spätpolykletiker kennen lernten. „Es ist nicht leicht, dieses Stück zeitlich unterzubringen Bei der Lebendigkeit der



Figur 38. Frauenkopf der Villa Ludovisi.

Bewegung, dem stark unterhöhlten Haar, den Schläfenlöckchen ist man zuerst geneigt mindestens an das vierte Jahrhundert zu denken. Aber ein Vergleich mit dem Kopf der auf Alkamenes zurückgeführten barberinischen Hera in der Rotunde des Vatikans, mit dem der ludovisische grosse

Verwandtschaft hat, beweist seine Entstehung im fünften Jahrhundert." Schon E. Q. Visconti's feiner Blick erkannte das Vorwiegen polykletischer Elemente im Kopfe der Hera Barberini,[1] und was wir in dem Werke der Villa Ludovisi vor uns sehen ist eben wieder Polyklet in später Umarbeitung. Die Verwandtschaft mit der Sthennisgruppe ist zu augenfällig, als dass sie einer eingehenden Analyse bedürfte, der Hauptunterschied ist in der schärferen, weniger illusionistischen Haarbehandlung gelegen, welche dies Stück wiederum der Phradmongruppe näher bringt, es bildet eine Verbindung der beiden Richtungen, deutlich weisend, dass in der Kunst nicht minder als in der Natur alle Grenzen fliessende sind.

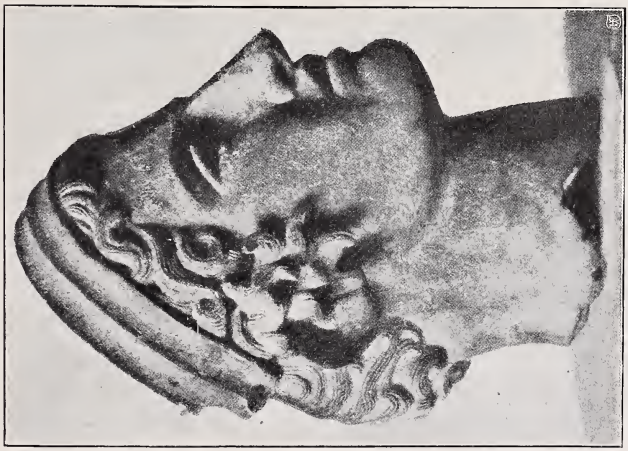
Der fruchtbare Boden polykletischer Schöpfungen hat einen ferneren Sprössling getrieben, welcher den beiden eben behandelten etwas weiter stehend von des Meisters Doryphoros abzweigt. Seinen Ansatz repräsentiert der herrliche, Ares genannte Bronzekopf aus Cagli,[2] der erst jüngst aus dem Besitz der Congregazione di Carita des umbrischen Städtchens in das Thermenmuseum und damit auch hoffentlich zu der ihm gebührenden Beachtung gelangt ist. Schon der erste Blick überzeugt von der argivischen Basis, auf der das Werk aufgebaut erscheint und es hiesse nur oft betontes wiederholen, wollte man im Detail beleuchten die fleischig vorgeschobene Unterlippe, welche die Mundöffnung freigiebt, die flach abfallenden Wangen mit den stärker vortretenden Backenknochen, die breite, hier ungewöhnlich scharf geführte Nase und die wenig bewegte Stirn mit den gering angedeuteten Augenbrauenbogen. Auch das Haar, wie es an der Stirn unter dem abschliessenden Reifen hervorquillt, mit seiner Mittelteilung und den in Spitzen auslaufenden Enden zeigt enge Anlehnung an polykletische Art. Der fremde Einschlag zeigt sich hauptsächlich in der Seitenansicht, in der reichen, bewegten Locken-

[1] Cf. Klein, Praxiteles, p. 66.

[2] Cf. Not. d. scavi 1883, p. 515—519.

fülle, welche die Schläfen deckt. Ihre Anlage sowie Funktion, als umrahmendes Element zu dienen, erinnert an den Pariser Areskopf, der für Argos nicht minder als für Attika bean-

Figur 40. Bronzekopf aus Cagli.



Figur 39. Bronzekopf aus Cagli.

sprucht wird. Bei dem Areskopf aus Cagli ist wohl ein solcher Zweifel ausgeschlossen, das starke Überwiegen des argivischen Elementes, seine herbe, kraftvolle Schönheit rücken ihn in die grösste Nähe Polyklets und stempeln ihn zu einem, jedenfalls

noch dem fünften Jahrhundert angehörigen Werke der Schule dieses Meisters.

Seine gleichwertige Weiterentwickelung findet er in der schönen, aus Benevent stammenden Bronzebüste des Louvre;[1] mit wenigen Worten charakterisiert Collignon treffend dies herrliche Original: „la tête du Louvre offre au contraire (zum Doryphoros) un arrangement plus libre dans la coiffure; le désordre des boucles, qui foisonnent sur le fronte atteste déjà une certaine recherche de la forme pittoresque; et cependant le visage, construit d'après les principes de l'école, atteste la persistance de la tradition polyclétéenne.“ Auch Furtwängler betont den polykletischen Charakter des Kopfes, indem er zugleich die starke attische Beimengung hervorhebt. Die Verwandtschaft mit dem Ares von Cagli ist aber nicht blos in der beiden gem einsamen Basis begründet, sondern auch in Details der Auffassung, wie der scharf geführten Nasenlinie, den leicht geblähten Nüstern und der tiefen Senkung zwischen Kinn und Lippen, welche in beiden Fällen dem Antlitz ein direkt individuelles Gepräge verleihen.

So sehen wir, wie unter den Nachfolgern Polyklets neben schwächlichem Nachempfinden auch kraftvolles eigenes Leben sich regt und vielleicht ist es nur die Tücke des Zufalls, die uns noch manchen Zeugen ihrer Grösse vorenthält. Wenn auch nur mit schwachen Fäden, so doch unverkennbar, hängt mit dem Kreise der Schule nun auch ein Werk zusammen, das den Eklekticismus in seiner weitesten Ausbildung zeigt, der Apoll von Jnce Blundell-Hall.[2] Der Körper in seiner archaischen Ponderation, mit dem überhohlen Kreuz kontrastiert in unangenehmer Weise in direkter Vorderansicht mit dem Kopfe, weniger in der Rückansicht. Denn in ersterem Falle erscheinen, allerdings weich und verschwommen wiedergegebene Elemente

[1] Collignon, Hist. d. l. sc. Gr. II p. 169, pl. I. Furtwängler, Mw., p. 507.

[2] Arch. Zeitung 1875, p. 22, Tafel 2 (Michaëlis). Friederichs-Wolters 499, Overbeck, Kunstmythol. V, p. 176. Clarac 250. 7. R.

Figur 41. Apollo in Jnce Blundell-Hall.

des frühen fünften Jahrhunderts, vereint mit einem Kopftypus der von uns behandelten Richtung, welcher ausserdem noch stark verflaut ist. Dagegen ist am Hinterhaupt ganz ungenetisch an die freie tief unterhöhlte Haarmasse der archaische, durch seichte parallele Linien gegliederte Haarschopf angesetzt, und die den Schädel deckenden Strähne strahlen nach Art der Köpfe der vorphidiasischen Periode vom Scheitel aus. Wenn Wolters und ihm folgend Overbeck eine Ähnlichkeit in der Haarbehandlung mit der Barberinischen Schutzflehenden sehen, so muss dem gegenüber gerade auf die prinzipiellen Unterschiede hingewiesen werden. Es sind bei letzterer kleine parallele Löckchen, welche die Stirn umschliessen, sich dicht an das Haupt anschmiegend, seine Konturen kaum verändernd. Beim Apoll dagegen gehen sie von der flachsten Stelle in der Mitte der Stirn in längsgedehnten Streifen, an den Schläfen und über den Ohren die den Kopf erbreiternde Form bildend, genau wie wir es an den aus Polyklets Amazonentypus entwickelten Werken fanden. Diese Vereinigung heterogenster Elemente verbietet es auch, an beabsichtigtes Archaisieren zu denken. An dem ganzen Kerl ist eben gar nichts mehr Original zu nennen.

Es wäre eine dankbare Aufgabe, an der Hand der historischen Ereignisse die Typen- und Stoffgeschichte der griechischen Plastik zu verfolgen. Aus ihnen und den sie begleitenden tiefgreifenden Veränderungen der äusseren Lebensbedingnisse liessen sich so markante Momente erklären, wie das Zurücktreten des Athleten im Kunstleben von Hellas nach seinem Überwuchern im fünften Jahrhundert. So sehen wir denn auch im weiteren Gefolge des Polyklet neben Frauen- und frauenartigen Göttergestalten fast ausschliesslich die weiche Knabenfigur erscheinen. Und auch hier ist es wiederum in erster Linie Praxiteles, der als lebensverleihendes Element auf-

tritt, in ihm findet der nachgeborene Künstler all das, was ihm der Kanon nicht mehr zu bieten vermochte. Als schärfstes Beispiel dieser Typenreihe sei der Leydener Pan[1] vorangestellt. Seine ersten Anfänge liegen in jener attischen Umbildung des Westmacottschen Epheben,[2] welche in nicht zu verkennender Deutlichkeit die engen Wechselbeziehungen der gesamten griechischen Kunst verkündet. Doch während der Körper der eleusinischen Statue in seiner harten, scharf umrissenen Formengebung die volle Abhängigkeit von dem Meister des nudus telo incessens aufweist, ist beim Leydener Pan nur mehr die Ponderation polykletisch. Der Körper des Weibes hat seine Herrschaft in der griechischen Plastik angetreten, das lehrt klar dieser Knabenkörper, selbst in seinen Resten argivischer Art, wie denn die für Polyklet so bezeichnende Inguinalfalte sich hier in eine üppige Fettschicht einsenkt, dadurch den Eindruck des Weich-Weiblichen noch erhöhend. Auch der Chiasmus des Gedankens ist dem der Erscheinung gewichen, der Vertikalen des Standbeins vereint sich der vorgestreckte tragende Arm — in reichbewegter Wellenlinie wird das Auge emporgeleitet um sanft geführt durch das zur entasteten Seite geneigte Haupt an dem frei hängenden Arm und der Kurve des Spielbeins herabzugleiten. Für den hohen Reiz dieser Linienführung spricht nicht nur die grosse Zahl der Repliken des Werkes, sondern auch ihre gewiss unbewusste Wiederkehr bei einem der feinsinnigsten Meister der Moderne — bei Burne Jones. Er berührt sich darin mit dem grossen Revolutionär der modernen Plastik, Constantin Meunier, dessen Bergarbeiter im Linienzug den skopadischen Herakles dessen Mäher den Diskobol Myrons wiederholt.

In jeder Beziehung führt der Weg zu unserem Pan über

---

[1] Die Repliken sind aufgezählt bei Furtwängler Meisterw., p. 480. Hinzuzufügen sind zwei Köpfe:

1. Rom, Vatican, Museo Chiaramonti. Nr. 158.
2. Rom, Vatican, Büstenzimmer, Nr. 320. Helbig I² Nr. 252.

[2] *Ἐφήμ. ἀρχ. πιν.* 11. Reinach, Répert. 546. 10.

Praxiteles; waren doch seine Satyren der revolutionäre Versuch diese Naturgötter, welche die Volksphantasie sich nur grossmäulig, geschwänzt, überhaupt halbtierisch vorstellen konnte, im Reiche der Schönheit hoffähig zu machen. So hat der einschenkende Satyr nichts mehr was an seine Abkunft erinnert als die spitzen Ohren und die krause Haarfülle. Wie der attische Meister aber doch das tierische Element ohne Störung einzufügen verstand, zeigt der gehörnte Dionysos:[1] „mildernd versteckte er die Hörner tief in das Dickicht der Haare". Genau so ist beim Leydener Pan „der Ansatz der beiden Hörner geschickt im Haar versteckt. Selbst die teilende Rille im Vorderhaar" haben sie gemeinsam, ebenso, wie „den Zauber sehnsuchtsvoller Träumerei, die phantasievolle Stimmung." Dies Werk ist eben mit einem Tropfen praxitelischen Öles gesalbt und wäre nicht das argivische Ponderationsprinzip festgehalten, welches hier in seiner Ruhe allerdings zum träumerischen Sinnen so völlig passt, und würden nicht die Haare denn doch in ihrer Ordnung an Schläfe und Scheitel ihre Abkunft vom Kanon verraten — man wäre versucht, hier ein grosses Werk attischer Seelenplastik zu vermuten.

Die Vereinigung von Polyklet und Praxiteles ist die Signatur dieser Werke; in einem ganz äusserlichen Sinne ist diese Verbindung auch monumental greifbar verewigt worden in der vielgedeuteten und doch noch immer rätselhaften Gruppe von S. Ildefonso.[2] Sauroktonos und Doryphoros in brüderlicher Umschlingung treten uns hier entgegen. Allerdings ist bei dieser Umwertung des Speerträgers zum Todesengel durch den Wechsel des Standbeines die Linie in ihr Recht eingesetzt worden und sein Körper zeigt die ganze mädchenhafte Weiche des sich anlehnenden Bruders, nur der Kopf bekundet noch völlig unverändert die dorische Art; der

[1] Cf. Klein, Praxiteles, p. 415 ff und Furtwängler, Meisterw., p. 481.

[2] Hübner Nr. 67. Bethe im Arch. Anzeiger 1893, p. 8. Klein, Praxiteles 132. Cl. 486. 6. R.

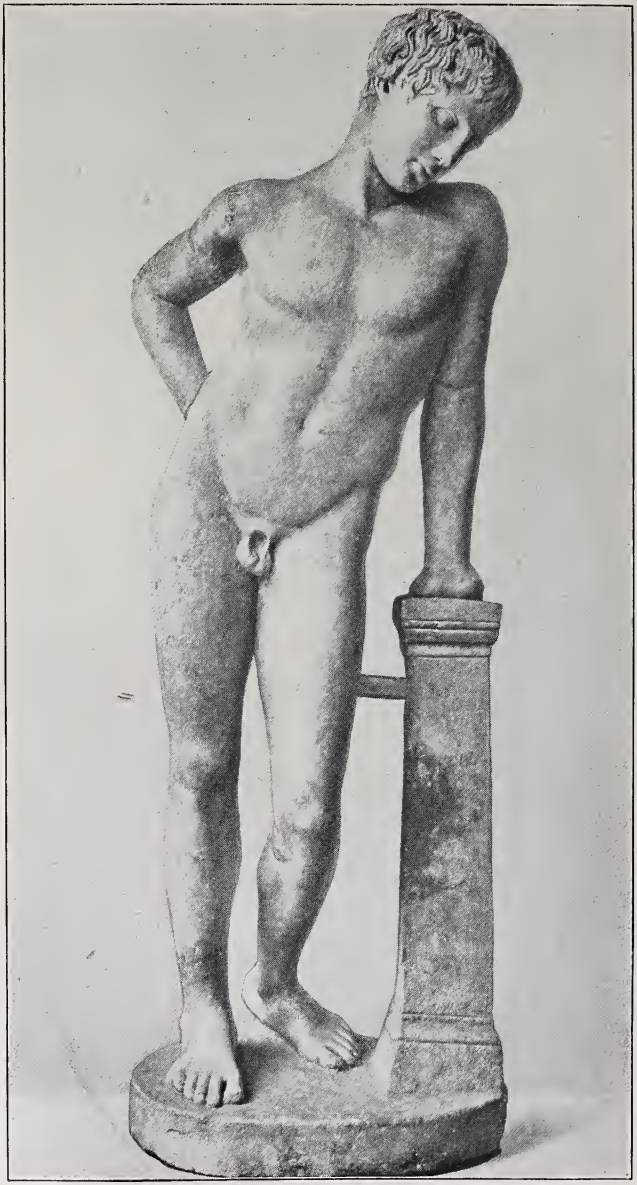
aber hieraus resultierende Kontrast, „die Unselbständigkeit in der Bewältigung der äusseren Form“ ist so stark, ob man nun den Antinouskopf belässt oder einen den Körper der Sauroktonosumbildung entsprechenden, annimmt, dass sogar die Idee Eingang fand in der Gruppe ein modernes Pasticcio zu sehen. Ist dies auch unrichtig, dagegen aber auch die bisher einleuchtendste Deutung auf das Todesopfer des Antinous hinfällig, so ist dies schöne stimmungsvolle Werk doch als Denkmal der Lebenskraft Polyklets uns wertvoll. Dass wir die „Idee“ nicht begreifen, wiegt wenig, denken wir doch nur, si licet magnis componere parva an Tizians himmlische und irdische Liebe.

Ein weiteres Kreuzungsprodukt argivischer und attischer Kunst tritt uns in dem sogenannten „Narkissos“ entgegen. Die diesmal besonders stattliche Replikenreihe[1] ist jedoch nicht bloss auf Rechnung der Berühmtheit zu setzen — es ist besonders die funerale Verwendung des Werkes, welche die Zahl der Exemplare so anschwellen liess. Und da scheint es uns denn auch lässlich zu untersuchen, ob der Knabe mit dem gesenkten Haupt und dem müden Ausdruck „Hypnos“ oder „Adonis“ zu nennen sei. Die vollkommene Ruhe kommt hier durch das wiederum in die Komposition einbezogene Stützmotiv zum Ausdruck, sie wird erhöht durch die auf den Rücken gelegte

[1] Sie ist zuletzt zusammengestellt von Furtwängler, Mw., p. 483, Anm. 3. Zu den dort angeführten 18 Exemplaren wäre hinzuzufügen:

19. Rom, Sammlung Dr. Pollak stilistisch getreu, Kopf gebrochen, doch sicher zugehörig.
20. Rom, Banca Nazionale; Torso, Arndt-Amelung Evkf. 1175.
21. Dresden, Torso aus Rom. Cf. Arch. Anzeiger X, p. 219.
22. Paris, Louvre, aus dem Nildelta, abgeb. Fondation Piot, Bd I, Taf. 17.
23. Paris, Coll. Dr. Pozzi, abgeb. Reinach, Répertoire 102. 6.
24. Rom, Sammlung Pollak. — Kopf. Aus Konstantinopel, vorzügliches Exemplar mit Farbspuren.

Die Replik aus Pal. Colonna Furtwängler a. a. O. unter K nun abgeb. bei Arndt-Amelung Evkf. 1139.



Figur 42. „Narkissos“statue im Louvre.

Rechte. Diese Art der Linienführung nun ist uns ja wohl vertraut, wir kennen sie vom ausruhenden Satyr. Ein Teil der weihevollen Stimmung jenes Werkes klingt auch im Narkissos wieder, jedoch gedämpft zum Trauerton. Hier ist es ein müdes

Figur 43. „Narkissos"kopf der Sammlung Pollak.

Lehnen, die Last des Körpers wird schwer getragen, der Blick ist gesenkt, das Haupt neigt sich matt zur entlasteten Seite, die jugendlich kräftigen Formen heben noch den Gegensatz zu der ermüdeten, apathischen Haltung. Resignierte Trauer ist es, die aus diesem Bilde spricht. Und auf den gleichen

Ton gestimmt ist eine Statue des Museum of fine arts in Boston,[1] die fast genau den „Narkissos“ jedoch im Spiegelbildsinne wiederholt. Auch über sie ist förmlich jener Schleier der Melancholie gebreitet und kleine Flügel am Kopfe sprechen ganz deutlich für die Deutung als Hypnos.

Und noch ein drittes mal finden wir eine fast identische Knabengestalt — auf einem attischen Grabrelief, dem Denkmal des Telesias,[2] für uns die erwünschte Bestätigung der sepulcralen Bestimmung des Werkes. Durch den rein praxitelischen Zehenspitzenstand nähert sich die Reliefgestalt noch mehr dem attischen Vorbilde, sonst ist die Übereinstimmung, wenn wir uns den (ursprünglich wohl gemalten nun verschwundenen) stützenden Pfeiler hinzudenken, vollkommen ins Auge springend.[3]

Trägt der „Narkissos“ in der Gesichtsbildung noch vollständig rein die Züge der polykletischen Knabengestalten, so tritt uns in dem jugendlichen Faustkämpfer des Pal. Albani[4] eine schöne Umwertung derselben entgegen. Das schlichte Haar hat sich zu grösserer plastischer Fülle entwickelt, der Nasenrücken ist schmäler geworden, der Mund ist leicht geschlossen, die Wangenbildung zart und schmal. Man will diesem feinen Kopf, noch mehr aber dem weichen schwellenden Körper, der so gar nichts von der Arbeit der Palästra erkennen lässt, die schweren Fausthandschuhe (die im wesentlichen durch die Vliessstücke des linken Armes gesichert sind) nicht recht glauben.

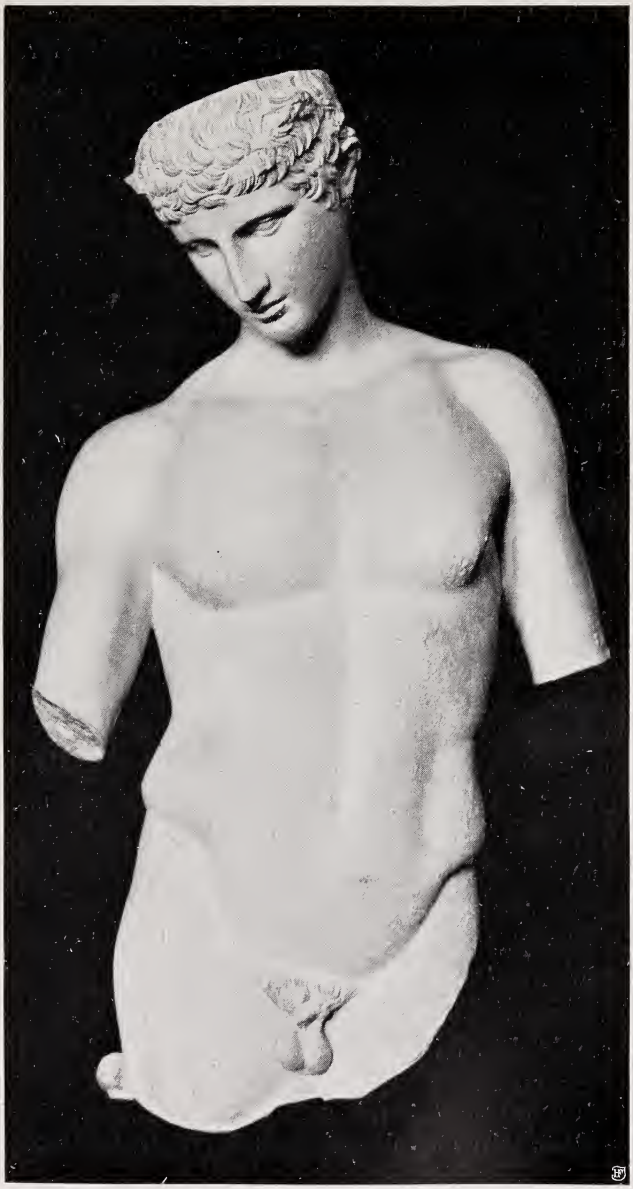
---

[1] Annual Reports 1896, p. 19, Nr. 1. Reinach, Rép. 488. 3.

[2] Conze, Attische Grabreliefs, Taf. 208. C. J. A. II 4175.

[3] Die Bronzestatuette der Bibl. nationale 3183 (Bab.-Blanchet Nr. 926), die fast wie eine Replik des Narkissos anmutet, trägt einen an den Dornauszieher gemahnenden Kopf. Die Zusammenfügung lässt den Verdacht an den modernen Ursprung nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen.

[4] Früher Pal. Gentili dal Drago. Matz-Duhn 1096. Cf. Hülsen, Röm. Mitteil. IV, p. 175f. Furtwängler, Mw., p. 415, 491. Jüthner, Antike Turngeräte, p. 84. Journal of hell. studies II, p. 342, abgeb. Schreiber, Bilderatlas XXIV, 1. Clarac 524. 6. R.



Figur 44. Hypnostatue in Boston.

Es erscheint vielleicht vermessen bei unserer noch so fragmentarischen Kenntnis skopadischer Art, die Herrschaftssphäre auch dieses Meisters im Kreise der Nachfolger Polyklets bestimmen zu wollen. Und doch lädt hierzu ein Werk ein, welches uns erst die Ausgrabungen der letzten Jahre wiedergegeben haben — der Hermes von Trözen.[1] In den Äusserlichkeiten weist er die denkbar grösste Übereinstimmung mit Polyklet auf: rechtes Standbein, das linke im Zehenstand zurückgestellt, die rechte Hüfte stark ausgeladen, die linke Hand trägt nach Kanonvorschritt als auf entlasteter Seite ein reichgeschmücktes Kerykeion. Dabei ist auch die Formenbehandlung in der scharf umrissenen Muskulatur, den übertriebenen Rippenbogen und der tief eingesenkten Inguinalfalte von der Art des argivischen Meisters beherrscht. Dies hat denn wohl auch Legrand veranlasst, in diesem Hermes die Kopie eines polykletischen Originales zu vermuten — wie wir meinen mit Unrecht. Ist doch schon ein grundlegender Unterschied durch das Einbeziehen der Stütze in die Komposition gegeben, was wir bereits bei der Berliner Amazone als Signatur einer späteren Zeit kennen lernten — bei Polyklet wäre es, bei dem Erzbildner, ein unerklärlicher Anachronismus. Der Kopftypus jedoch macht die Zuteilung an den Meister des Doryphoros zur baren Unmöglichkeit. Suchen wir nach Analogien für ihn (Arndt sagt a. a. O., dass ihm keine gegenwärtig seien), so finden wir sie nur in einer Gegend, hier aber in schlagender Weise, eben im Kreise des Skopas, speziell im Herakles der Sammlung Lansdowne.[2] Es ist das gleiche in kleine gewellte Büschel verteilte Haar, welches direkt fast ohne Ansatz, aus der Stirn emporsteigt, mitten in der Stirn, wo sie am höchsten ist, etwas sich nach hinten legend, Seiten

[1] Gefunden 1890 bei Damala. E. Legrand: Statute d'Hermès trouvée a Damala im Bull. d. Corr. Hell. XVI, abgeb. Arndt-Amelung Evkf. 633/4.

[2] Michaëlis, Anc. Marbles, p. 451, Nr. 61. Clarac 464. 4. R. Kalkmann, Proport. (53 Berl. Winckelm.-Progr.) p. 61.

Figur 45. Hermes von Trözen im Nationalmuseum in Athen.

und Schläfen in ganz unregelmässigen Zügen umgrenzend. Die Stirn selbst ist in ihrem oberen Drittel stark fliehend, wodurch die unteren Partien, besonders über dem Nasenrücken und die Brauenbogen mächtig hervorquellen.[1] Der breite flache Nasenrücken mit seiner leichten Senkung am Stirnübergang stimmt nicht minder überein wie die tiefliegenden, etwas schief nach aufwärts gestellten Augen, welche im Verein mit den furchenden Falten an den Nasenflügeln und dem ganz leise sich öffnenden Munde diesen Köpfen jenen pathetischen Zug verleihen, der als einendes Band sie alle umschliesst. Auch der Greifzirkel spricht hier mit nicht misszuverstehender Deutlichkeit: gegenüber den polykletischen Köpfen zeigt der Hermes von Trözen das absolut gleiche Teilungsverhältnis mit den skopadischen — das starke Überwiegen der Länge in der Mundkinnpartie gegenüber Stirn und Nase. So ist uns diese Gestalt Zeuge eines neuen Triebes am Baume polykletischer Kunst.

Und er sollte nicht vereinsamt bleiben. Skopadische Leidenschaft und die der Bewegung entlehnte Ruhe Polyklets sind im letzten Grunde nicht so wesensverschieden um eine Vereinigung auszuschliessen, andererseits ergab sie auch reizvolle Kontrastwirkungen. Ein weites Feld war eröffnet, die jugendliche Gestalt, ob nun Heros, Gott oder Mensch, geistig vertieft. So fesselt denn an dem Herakles der Ny-Carlsberg-Glyptothek[2] auch vor allem der Kopf. Die tiefliegenden, stark beschatteten Augen blicken sehnend ins Weite, die leicht geöffneten Lippen umspielt ein Zug verhaltener, kaum noch geahnter Leidenschaft, und die hohe reich durchmodellierte Stirn zeigt, dass die neue Zeit den Begriff des Heros nicht in blosser Körperkraft konzentriert sich dachte. Dabei ist der Körper sehnig und geschmeidig, doch auch schon von jenem Hauch der Weichheit umflossen, ohne den sich das spätere Hellenen-

[1] Cf. bes. die Profilaufnahme Arndt-Amelung Evkf. 634.
[2] Ny-Carlsberg-Glyptothek Nr. 256.

tum keine jugendliche Schönheit mehr vorstellen konnte. Gewiss sind dies dem eigentlichen Wesen des Heros fremde Züge, die Gestalt wird eigentlich nur durch das Fell des Löwen zum Herakles. Es sind dies innige Wechselwirkungen zwischen

Figur 46. Statue eines jugendlichen Herakles in Kopenhagen.

der Kunst und dem religiösen Denken: eines wirkte umgestaltend auf das andere.

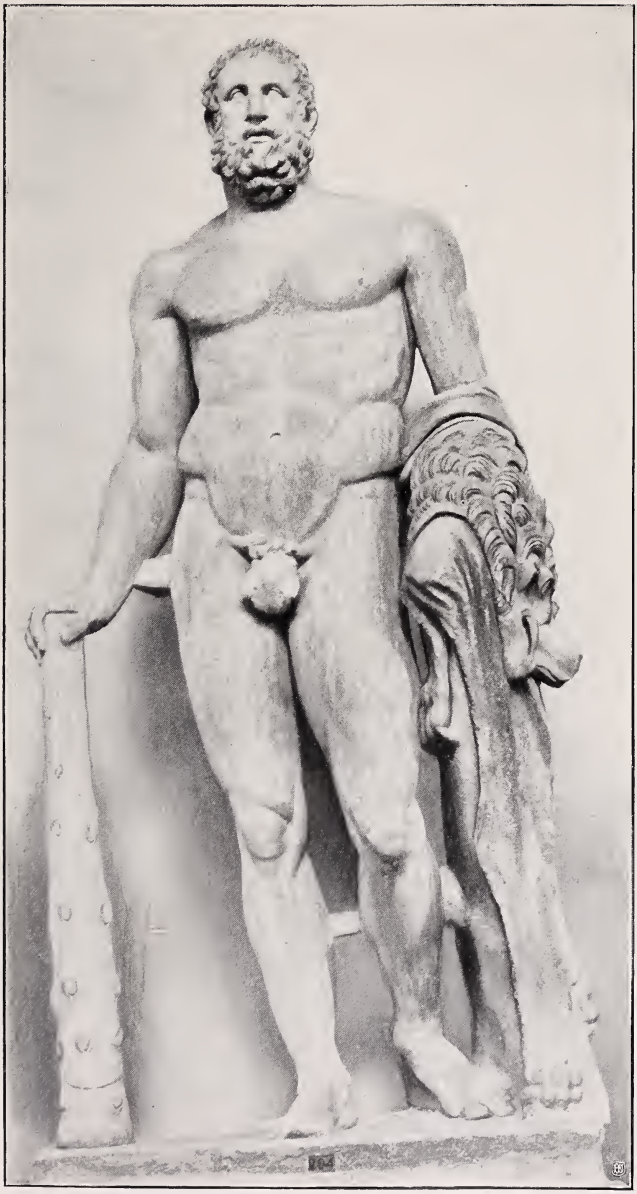
Mit frischem Blute suchte man so den alternden Körper der polykletischen Schule zu durchtränken und ihn neu zu beleben, doch was erzielt wurde, war an sich reizvoll, wohl

lebens- sicher nicht fortpflanzungsfähig. Auch jener prächtige Bronzehermes der ehemaligen Sammlung Bammeville,[1] der eine ähnliche Mischung polykletisch-skopadischer Elemente aufweist, dessen herrliche, scharfe Muskelmodellierung durch alle Technik des vierten Jahrhunderts hindurch die enge Anlehnung an argivische Art zeigt und dessen ausdrucksvoller Kopf mit dem reichen πάθος im Auge, dem sehnsüchtig sich öffnenden Munde und dem plastisch durchgearbeiteten Haar die nächste Verwandtschaft mit den Köpfen aus dem Giebel des Athena-Tempels zu Tegea verrät — sie blieben vereinsamt, nicht als Stationen einer fortschreitenden Entwickelung, sondern als Versuche fremde widerstrebende Elemente äusserlich zu vereinen.

Sollte die argivisch-sikonische Schule weiterbestehen, konnte dies nur durch eine Umgestaltung von innen heraus der Fall sein. Und diesen Weg ist sie denn auch gegangen. Die Entwickelung musste dabei nach zwei Seiten hin gleichmässig erfolgen: einmal musste die Formengebung sich von der Tradition befreien, der Rest von Stilisierung zur vermeintlichen Darstellung des Idealtypus musste schwinden, um der Wahrheit, wie sie dem Auge erschien, Platz zu machen; so paradox es klingen mag, ein realistischer Illusionismus musste an die Stelle einer kompilierten Natur treten. Andererseits aber erdrückte die Fessel des Kanon jede freie Regung plastischen Denkens; die Einzelheiten schwanden von selbst unter dem Zwange der Notwendigkeit, es erübrigte noch, das starre Ponderationsprinzip zu brechen, der Kunst die Bewegungsfreiheit zurückzugeben und die Möglichkeit, sich so durch die Linie auszusprechen, wie die Situation es erforderte. Auf getrennten Wegen wurde dieser Entwickelungsgang durchmessen, und vereinzelte Monumente lassen, gleich Leitfossilien, die einzelnen Etappen vor unserem Auge wieder erstehen.

Die erstere Forderung für diese Umgestaltung sehen wir er-

[1] Collection Bammeville (Fröhner) Nr. 297, pl. XXI.



Figur 47. Heraklesstatue des Museo Chiaramonti.

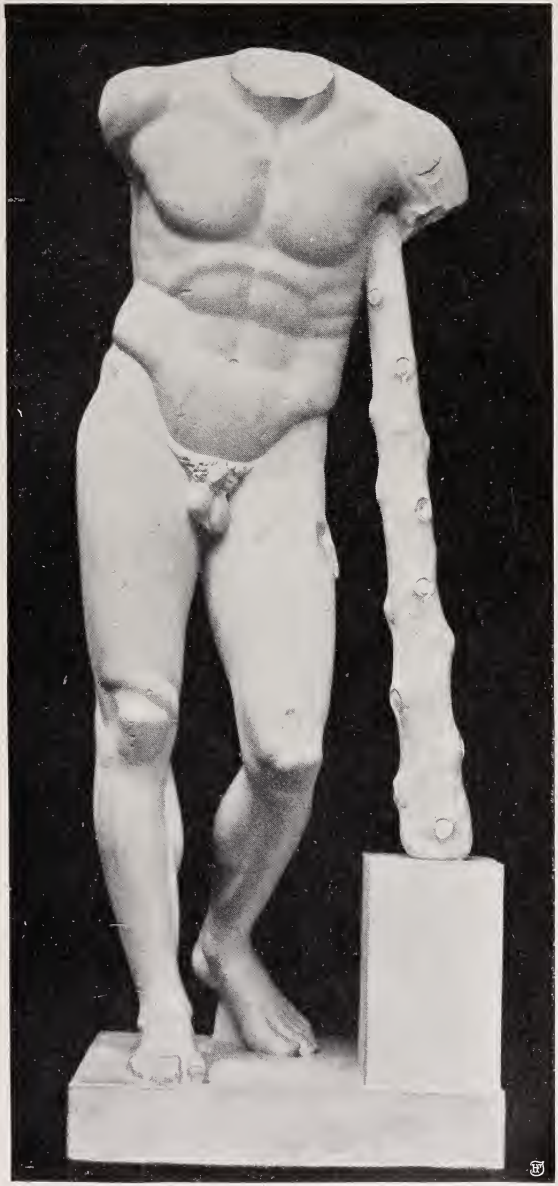
füllt in einem Herakles des Museo Chiaramonti,[1] welchem sich in einiger Entfernung zwei Statuetten der gleichen Heroengestalt anschliessen, die eine in München,[2] die andere im Palazzo Colonna in Rom.[3] Speziell bei der vatikanischen Figur ist die Stellung noch rein polykletisch, der leicht gebogene linke Arm mit dem Löwenfell lässt auch noch die Einwirkung des Gedankenchiasmus erkennen — doch welch ungeheurer Abstand in der Wiedergabe des Körpers! Vor allem ist der Kopf kleiner geworden, was der Gestalt von vornherein die Gedrungenheit benimmt. Sorgfältig ist Muskel für Muskel beobachtet und dargestellt. Die Rippenbogen erscheinen nicht mehr in der übertriebenen Stärke und die ganze Bauchpartie zeigt eine reiche, naturwahre Gliederung, die Einsenkung um den Nabel, das Anschwellen der Bauchdecke gegen den Schamberg. Wenn auch die Wiedergabe aller Einzelheiten übertrieben ist, so ist sie doch nicht stilisiert, es ist der körpergewaltigste Heros, in der Form dargestellt, welche wir etwa an den Modellen unserer Akademien sehen.

Wohin dieser Weg in seinen weiteren Stadien führte ist bekannt, die Gefahr des Virtuosentums war zu gross, als dass sie auf die Dauer hätte vermieden werden können. Doch vorerst war es noch die Freude am Wahren und Ungekünstelten die den Meissel regierte, eine schwere hemmende Fessel war gesprengt, nun galt es den ferneren entscheidenden Schritt zu thun. Als letztes Erbstück bewahrte die argivische Schule noch immer das „uno crure insistere“, das äusserlichste und darum konservativste Element des Kanon. Und eben darum war auch ein plötzliches Aufgeben ausgeschlossen, möglich nur ein organischer Wandel von innen heraus. Der Hermes von Trözen, der „Narkissos“, die Berliner Amazone, sie tragen bereits die Vorbedingungen dieses Wandels in sich, die Ein-

[1] Vatican, Museo Chiaramonti, Nr. 294. Die Anlehnung an lysippsche Art betont Furtwängler, Meisterw., p. 597, Anm. 1.

[2] Nr. 283, abgeb. Clarac 468. 3. R.

[3] Abgeb. Arndt-Amelung Evkf. 1146.



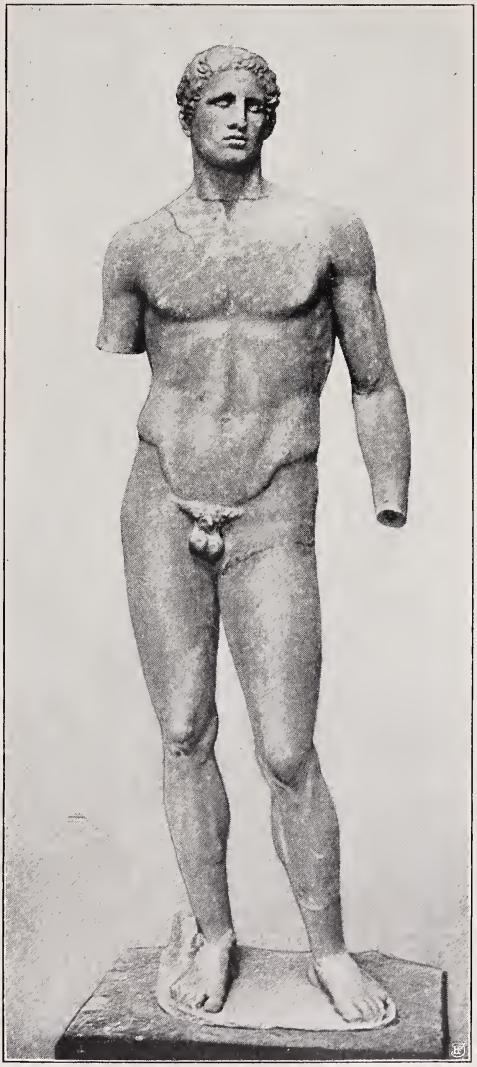
Figur 48. Herakles-Torso in Dresden.

beziehung des Pfeilers, des Baumstammes als neuen stützenden Elementes geben dem ganzen Körper seine volle Bewegungsfreiheit wieder, wenn diese auch noch unausgenützt blieb. Und die gleiche, sozusagen geistige Durchbrechung des alten Prinzipes

Figur 49. Statue eines Athleten in München.

zeigt ein Herakles-Torso des Dresdener Museums.[1] „Denn dass wir das Original unseres Torso im fünften Jahrhundert und im Kreise des Polyklet zu suchen haben, wird durch das

[1] Abgeb. Reinach, Répert. 210. 3. Paul Herrmann im Arch. Anzeiger IX, p. 24. Eine Replik Rom, Villa Borghese R. 209. 9; eine fernere Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek ohne Nr.



Figur 50. Statue des Hagias vom Weihgeschenk des Daochos.

Standmotiv mit weit zurückgesetztem Spielbein, durch die kräftigen, gedrungenen Proportionen, die gross empfundenen und aufgefassten Formen des Körpers und die flächenhafte, auf die Vorderansicht berechnete Behandlung derselben erwiesen.“ Auch hier waren es wieder attische Vorbilder,[1] welche den Anlass der Weitcrentwickelung boten und das angeschlagene Motiv erwies sich als ergiebig; war hier der jugendgewaltige Heros in voller Kraft mit leicht gesenktem Haupte wiedergegeben, so war damit Bahn gebrochen für die natürliche Weiterführung des aus den Lehnen entspringenden Gedankens des Ruhebedürfnisses, der Jüngling ward zum Manne, der nun, nachdem er die Unsterblichkeit errungen, nach vollbrachten Lebenswerk arbeitsmüde und gesenkten Hauptes sich schwer auf seine Keule stützt, — der Weg führt vom Dresdener Torso direkt zum Herakles Farnese und Lysipp ist ja der Name des Vollbringers.

So ward denn im Wesen schon lange vor seiner Ankunft alles für das Auftreten des Reformators vorbereitet, jetzt galt es nur noch die letzte Errungenschaft aus der Welt des Gedankens in Erscheinung umzusetzen, und dann ward die Bahn frei für das Eingreifen eines Grossen, der die einzelnen Elemente zusammenfassen und daraus ein Neues schaffen konnte. Und die Umsetzung ward vollbracht, das alte Prinzip auch äusserlich durchbrochen, der entscheidungsvolle Schritt ist gewagt in einer Athletenstatue in München.[2] Was uns hier in der Stellung entgegentritt ist nicht das alte vorpolykletische Ponderationsprinzip, etwa gleich dem Stefanos oder der argivischen Bronze. Die Änderung ist scheinbar klein, im Wesen ungeheuer. Die Last des Körpers ruht völlig auf dem einen (in diesem Falle dem rechten) Bein, aber die Zehen sind nach auswärts gewendet; das zweite ist mit voller Sohle auf den

---

[1] Cf. Furtwängler in Roschers Lexikon s. v. Herakles.

[2] Beschr. d. Glyptothek, Nr. 458. Furtwängler Mw. 473 f. Cl. 522. 7. R.

Boden gesetzt, aber in breitem, krätschigen Stand davon entfernt, mit gleichfalls erheblicher Drehung nach aussen, als sollte es im nächsten Moment an das tragende herangezogen werden. Dabei folgt der Kopf mit energischer Bewegung der Richtung des entlasteten Beines und bringt damit im Verein mit dem weit in die Ferne gerichteten Blick in die Gestalt jenes Element des Lebens und der Bewegung, das allen polykletischen Schöpfungen fremd ist. Und dabei ist die Formengebung doch wiederum rein argivisch in der scharf umrissenen Zeichnung der Muskeln und der breiten, flächenhaften Behandlung. Auch der Kopf bewahrt noch genug von der Art des Doryphoros, wie schon der erste Blick zeigt, in seiner eckigen Contour, der dicken, etwas vorgeschobenen Unterlippe und besonders im Detail des Haares, das übrigens fast identisch sich in der Vorderpartie des Bronzekopfes von Cagli wiederfindet. Schliesslich ist auch noch der Gedankenchiasmus festgehalten, denn die den Aryballos tragende Hand ist die auf der Seite des entlasteten Beines.

Was die Sprache der Monumente so eindringlich lehrt — die lückenlose, künstlerisch logische Entwickelung — es ward bekräftigt durch neue Schätze, die nach Jahrtausende währendem Schlafe nun dem schützenden Schosse der Erde zum Lichte entstiegen. Die Ausgrabungen in Delphi, in mehr als einer Beziehung epochemachend für die Wissenschaft, sie lieferten auch ein neues entscheidendes Glied für die Kette der Kontinuität — den Hagias vom Weihgeschenke des Daochos.[1] Eindringlicher als bloss Worte es vermöchten, lehrt das einfache Nebeneinander der Bilder nicht die blosse Ähnlichkeit, sondern völlige Gleichheit in der Ponderation mit dem Werke jenes Vertreters des Kanongedankens. Die Detailbeschreibung sei mit den ebenso erschöpfenden als feinsinnigen Worten Homolles gegeben: la jambe droite, en se tendant, accuse sèchement la rotule, gonfle les muscles, qui l'entourent, étire la

[1] B. C. H. XII, p. 421 ff., Homolle: Lysippe et l'ex voto de Daochos.

cuisse en fait rentrer le sommet, et relève le pli de l'aîne. La jambe gauche oppose l'effort la liberté, a la fermeté des surfaces tendues des rondeurs plus moëlleuses; elle s'abaisse où l'autre se relève, s'avance, quand l'autre se retire. L'opposition se continue dans le torse; la position des jambes l'inclinait à gauche, il se redresse doucement, par un geste du bras, qui enfléchit le contour des côtes, arrondit des lignes du ventre, relève le pectoral et l'èpaule gauche. Le bras droit a peine plie, ramené en arrière et en haut, élargit la poitrine; le bras gauche s'abaisse et se portait en avant. Par un dernière contrarieté de mouvement la tête se tournant a gauche et s'inclinant vers cette épaule, le cou se redresse et s'allonge du côté ou s'abaisse les bras. Il en resulte une silhouette flexible, mais si sobre, si ferme, si juste, dont la sinuosité discrète est mènagée par des passages si insensibles, si conforme a la vérité, quelle ne sent point la recherche ni la manière, quelle paraît plutôt, aisée et réelle comme la nature même . . . Le corps est vigoureux mais sans que la vigueur s'accuse par aucune exuberance d'anatomie; les jambes sont solides, mais fines, les hauches étroites; le torse lui-même est mesuré dans sa force et sa largeur. Le pectoraux au contraire, les muscles du cou, et surtout ceux de l'épaule ont un developpement qui frappe. Il ne me paraît pas douteux, que l'artiste n'ait voulu exprimer par là les habitudes professionelles et les qualités physiques d'Agias, le pancratiaste, qui avait mis dans ses bras la plus grande partie de son énergie. Le bras lui-même est sec, mais remarquablement nerveux large, plate, avec un biceps souple et ferme comme l'acier, avec un réseau de veines simple mais senti, et qui se remarque d'autant plus que dans le reste du corps les veines ne se voient point.

Wir haben diesen Worten nichts beizufügen, auch für die detaillierte und delikate Schilderung des Kopfes und wie die verschiedenen sich in demselben kreuzenden Elemente hier aufgedeckt werden, sei auf die Behandlung jenes Gelehrten verwiesen. Hervorgehoben sei nur wie auch im Kopfe gleiche

prinzipielle Elemente beim Hagias wie bei dem Münchener Athleten wiederkehren. So vor allem das steile Aufsteigen der Unterkieferbogen vom Kinn aus und ihr fast scharfkantiges rechtwinkeliges Umbiegen, das leichte Herabziehen der Mundwinkel und vor allem wie beide trotz vielfach individueller Züge emporgehoben sind aus dem Bereich des Persönlich-Menschlichen in die Sphäre des Heroisch-Göttlichen.[1]

Auch zwei Bronzen wären in diesem Zusammenhang, wenn auch in gebührlichem Abstande, noch zu erwähnen, im Museum Kircherianum zu Rom[2] und im Wiener Hofmuseum. Der Körper ist schlank und muskelkräftig, die Stellung und Linienführung scheint auf den ersten Anblick vollständig dem Doryphoros zu entsprechen und doch fühlt man auch sofort den prinzipiellen Unterschied. Die Last des Körpers liegt gänzlich auf dem Standbein, dies förmlich vorwölbend, dabei lehnt sich der Oberkörper naturgemäss balancierend etwas nach der entgegengesetzten Seite und das Spielbein berührt nur flüchtig den Boden. Dadurch wird die ganze Gestalt leichter, strebender, die schwer lastende Ruhe ist gebrochen, in die plastische Darstellung des verharrenden Körpers ist ein neues Moment hineingekommen — das der Elastizität.

So ward denn durch die delphischen Ausgrabungen und das Weihgeschenk des Daochos der vollgültige monumentale Nachweis erbracht, wie Lysipp aus dem Boden der spätpolykletischen Schule erwachsen ist. Die einzeln bereits vorhandenen Elemente zusammenfassend verband er sie durch

[1] Eine dem Hagias höchst nahestehende Athletenstatue befindet sich als Nr. 240 in der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen. Das Standbein ist gewechselt, sonst aber stimmen Ponderation und Rythmus der Bewegung völlig überein. Die Formengebung ist ausgesprochen lysippisch und auch im Kopfe zeigt sich schon eine ganz klare Hinneigung zum Apoxyomenos, trotz der offenbar nahen Verwandtschaft mit dem des Hagias. Die Art wie das Gewand über die Schulter geworfen und um den linken Arm geschlungen ist, stimmt überein mit der Statue Sisyphos II. in Delphi (cf. B. C. H 1899, p. 426 f. pl. IX).

[2] Reinach, Rép. 549. 9.

die Kraft seiner Individualität. Und die persönliche Note, die er hinzufügte, weist sich am klarsten in dem neuen Proportionsverhältnis. Mit ihm verband er die beiden Bestandteile, welche sich so mühsam aus der alten Schule empor-

Figur 51. Bronzestatuette eines Athleten im Wiener Hofmuseum.

zuringen begonnen hatten, Wahrheit in der Körperwiedergabe und Freiheit in der Stellung. Das Geheimnis, womit er die erlösende That vollbrachte, hat er uns selbst verraten, er bilde den Körper so wie er erscheine. Man kann ruhig sagen wie er ihm erscheine und damit steht denn Lysipp eigentlich mit

beiden Füssen auf dem Boden unserer modernen Kunstanschauung, die wir verlangen: Kunst sei ein Stück Natur, gesehen durch eine Individualität.

Durch den Zeitraum eines Jahrhunderts konnten wir das Werden, Wachsen, sich Wandeln der Schule Polyklets verfolgen. Mit zäher Beharrlichkeit hielt sie unter allen fremden Einflüssen das Schönheitsideal, wie es ihr Meister und Begründer ihr hingestellt hatte, fest bis zur Erschöpfung. Und als ihre Lebensdauer vollendet schien, erhob sie sich durch den Genius Lysipps phönixgleich zu neuer ungeahnter Schönheit. Das Beste was sie aus ihrer Zeit für diese hervorbrachte, sie schuf es auch für alle kommenden Jahrhunderte.

Museographisches Register.

Anzio: Frauenstatue 124.

Argos: Heroënrelief 37. Jünglingskopf von einer Metope 37.

Athen: Akropolismuseum: Argivischer Bronzekopf 36.
Nationalmuseum: Diadumenos von Delos 73. Frauenkopf (in der Art der Hera von Argos) 98. Frauenkopf von Lerna 117. Grabmal der Philino 122. Grabrelief einer Frau 122. Grabrelief des Telesias 138. Hermes von Trözen 140. Knabenstatue aus Eleusis 133. Stele der Kallisto 124, Anm. 2. Weihrelief an Asklepios 124, Anm. 3.
Bronze in der Art des Doryphoros 37.
Vor dem Dipylon: Relief der Demetria und Pamphile 124.
Sammlung K. Kampani: Münze von Aigion 13.

Berlin: Kgl. Museum: Amazone 88f. Diadumenos 74. Doryphoroskopf 27. Knabensieger (nudus telo incessens) 44. Torso dito 46. Kopf in der Art des Doryphoros 41.
Bronzen: aus Ligurio 32; aus der Sammlung Gréau 114.
Geschnittener Stein mit Doryphoros 28.
Sammlung Pourtalès: Amazonenkopf 83. Doryphoros-Torso 27.

Boston: Museum of fine arts: Doryphoroskopf 27. Hypnos 138.

Cassel: Diadumenoskopf 74. Dito Torso 74. Doryphoros 26. Dito Kopf 27.

Delphi: Hagias 151.

Dresden: Albertinum: Athlethenkopf aus Perinth 19. Diadumenoskopf 74. Dresdener Knabe 54. Herakles-Torso 148. Knabensieger-Torso 46. Dito Kopf 46. Kopf-Replik des Pariser „Apollo“ 95. „Narkissos“-Torso 135.

Florenz: Archaeol. Museum: Idolino 70f.
Bei Bardini: Diadumenos-Torso 74. Doryphoroskopf 27.
Pal. Pitti: Doryphoroskopf 27.
Pal. Riccardi: Doryphoroskopf 27.
Uffizien: Apollino 91f. Doryphoros 26. Dito Kopf 27. Dito Torso 26.

Genf: Bronzestatuette eines Apollo 112.

Jnce Blundell-Hall: Apollo 130.

Kopenhagen: Ny-Carlsberg-Glyptothek: Amazonenkopf (einst Pal. Sciarra) 82. Frauenkopf (verwandt der Hera) 98, Anm. 1. Frauenkopf (Art des Phradmon) 103. Herakles (jugendlich) 142. Herakles auf die Keule gestützt 148, Anm. 1. Kopf-Replik des Pariser „Apollo“ 95, Anm. 3. Kopf-Replik des Westmacottschen Epheben 46. Pankopf 41, Anm. 1. Satyr aus Villa Martinori 38.

Leyden: Pan 133.

London: British-Museum: Anadumenos Farnese 71. Artemisia 119. Diadumenos von Vaison 73. Diadumenoskopf 74. Fries von Phigalia 37. Parthenongiebel 35, 71. Westmacottscher Ephebe 44. Kopf, angeblich Hera von Argos 97f.
Bronzen: Amazonenkopf 83. Apollo Payne-Knight 20.
Lansdown-House: Diadumenos-Torso 74. Herakles 140.
Privatbesitz: Diadumenos-Teracotte 74.

Madrid: Diadumenos 73. Gruppe von S. Ildefonso 134.

München: Glyptothek: Athletenstatue 150. Diadumenos-Torso 74. Herakles-Statuette 146. Herakles-Torso 72, Anm. 1. Münchener König 34.
Residenz: Reliefkopf 96, Anm. 1.

Neapel: Museo nazionale: Doryphoros 26. Frauenkopf 126, Anm. 1. Hera Farnese 104. Herakles Farnese 150. Kopf in der Art des Doryphoros 41. Tyrannenmörder 12ff.
Bronzen: Apollo bogenschiessend 112. Doryphorosbüste des Apollonios 27. Jünglingsstatue aus Pompeji 65f. Ringkämpfer 17ff.

Olympia: Astragalbasis 52. Kyniskosbasis 44. Doryphoros-Torso 26.

Palermo: Kopf in der Art des Doryphoros 43, Anm. 1.

Paris: Bibliothèque nationale: Adonisbronze 112. Bronzestatuette Nr. 3183 138. Hermesbronze 34. Panbronze 37.
Cabinet des médailles: Diadumenos-Bronze 74.
Louvre: Amazone 82. „Apollo“kopf 95. Diadumenoskopf 74. Dito Torso 73. Hermeskopf 59. Knabensieger 55. „Narkissos“ 135.
Bronzen: Apollo v. Piombino 20. Apollostatuette 110. „Astragalizon“ 58ff. Dionysos 113. Kopf aus Benevent 130.
Geschnittene Steine: Achatonyx mit Amazone 83.
Sammlung Dr. Pozzi: „Narkissos“ 134.

Petersburg: Ermitage: Amazonenkopf 83. Apollo der Sammlung Nani 113. Doryphoroskopf 27. Knabensieger (Kopf) 46.

Petworth: Amazonenkopf 90. Athletenkopf mit Binde 78. Öleingiesser 55.

Pisa: Frauenkopf 93.

Prag: Sammlung Dr. Pollak: „Narkissos"-kopf 135. Polykletischer Kopf 70. Reliefkopf (von der ara pacis?) 54.
Universitätssammlung: Abguss einer Hermesbronze 34.

Rieti: Kopf-Replik des Westmacottschen Epheben 46.

Rom: Vatikan: Braccio nuovo: Amazone 82. Doryphoros 26.
Museo Chiaramonti: Apollostatuette 22. Doryphoros (Torso) 26. Dito (Statuette) 27. Dito (Kopf) 27. Herakles 146. Hermeskopf 69. Pankopf (Leydener Typus) 133, Anm. 1.
Belvedere: Grabstein des Diadumenos 79, Anm. 2.
Galleria delle statue: Amazonenkopf 82.
Büstenzimmer: Pankopf (Leydener Typus) 133, Anm. 1.
Rotunde: Hera Barberini 128.
Sala della biga: Diskobol 15.
Eingangshalle: Doryphoroskopf 27.
Gärten: Frauenkopf 95.
Capitolinisches Museum: Amazone 80ff. Dito Kopf 82. Diadumenos (Torso) 73.
Conservatorenpalast: Amazone (Kopf) 83.
Lateran: Kopf Replik des Westmacottschen Epheben 46. Marsyas 14, 15.
Magazzino communale: Diadumenos-Torso 73.
Thermenmuseum: Areskopf 128. Dionysos von Tivoli 105f. Doryphoroskopf 27.
Quirinalgarten: Replik des Westmacottschen Epheben 44.
Villa Albani: Amazonenkopf als Herme 83. Demeter „Giunone" 119. Hermaphrodit 115. Relief 40. Knabensieger (Replik des Westmacottschen Epheben) 46.
Museo Torlonia: Diadumenos-Torso 73. Doryphoroskopf 27. Replik des Westmacottschen Epheben 46. Dito Kopf 46.
Villa Borghese: Amazone 82. Herakles 148. Pankopf 41.
Villa Ludovisi: Demeterbüste 93. Frauenkopf 126.
Museum Kircherianum: Athleten-Bronze 153.
Pal. Albani: Faustkämpfer 138.
Pal. Barberini: Diadumenos-Torso 74. Schutzflehende 132.
Banca nazionale: „Narkissos"-Torso 135.
Barracco: Amazone 82. Diadumenoskopf 74. Doryphoroskopf 27. Knabensieger 44, 48f. Marsyas 16.
Vigna Belardi: Diadumenoskopf 74.
Pal. Colonna: Amazone 82. Herakles 146.

Pal. Giustiniani: Diadumenos (Torso) 74. Dito (Kopf) 74. Doryphoros-Torso 26.
Kunsthandel: Diadumenoskopf 74.
Pal. Massimi: Diskobol 15f. Doryphoros-Torso 26. Dito 26.
Pal. Mattei: Diadumenos-Torso 73. Doryphoros-Torso 27, 28.
Villa Mattei: Doryphoroskopf 27.
Villa Medici: Diadumenos-Torso 73. Doryphoros 26.
Monteverde: Amazonenkopf 83.
Pal. Odescalchi: Doryphoroskopf 27.
Villa Pamfili: Amazone 80f., 92. Jäger 38. Meleager 79.
Sammlung Pollak: Diadumenoskopf 74. „Narkissos“ 135.
Pal. della Praefettura: Diadumenos-Torso 74.
Pal. Torlonia: Amazone 82. Diadumenos-Torso 73.
Pal. Valentini: Doryphoroskopf 27.

Sens: Sammlung Dr. Lorne: Diadumenoskopf 74.

Smyrna: Evang. Schule: Doryphoroskopf 27.

Syrakus: Sardonyx mit Amazonenkopf 83.

Terracina: Diadumenoskopf 74.

Thera: Polykletischer Kopf 55.

Turin: Diadumenos-Torso 73.

Wien: Hofmuseum: Amazone (Kopffragment) 83. Athlet (Bronzestatuette) 153. Doryphoros-Torso 26. Hermes (Kleinbr.) 63. Dito 67.

Wörlitz: Amazone 82.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NB 101 M35 BKS
c. 1 Wahler, Arthur, 1871
Polyklet und seine Schule: ein Beitrage

3 3125 00264 1187